dublet PII 507

ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 25
1978

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU.

Membri: SIMION ALTERESCU, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretari științifici de redacție: ION CAZABAN (teatru, cinematografie), LUCIA ALEXANDRESCU (muzică).

Secretari de redacție: YVONNE OARDĂ.

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică, cinematografie (Etudes et recherches d'histoire de l'art, série théâtre, musique, cinéma) paraît 1 par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O.Box 136—137, telex 11226, strada 13 Decembrie nr. 3, cod 70116, București, România. En Roumanie vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur. Prețul unui abonament este de 25 lei pe an. In țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, 71021, Calea Victoriei 125.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: 71021, Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dublet

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 25 1978

SUMAR

CREAŢIE ŞI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ

GHIZELA SULIŢEANU, Premise teoretice pentru studierea folclorului muzical românesc din secolul al XIII-lea 3
ANCA JALOBEANU, Repere pentru un istoric al esteticii muzicale româneşti în secolul al XIX-lea (I) 29

TEATRELE NAŢIONALE ŞI SOCIETATEA SOCIALISTĂ

Aniversarea Teatrului Naţional din Bucureşti, 1852—1977 41
ANA MARIA POPESCU, Arta interpretativă în spectacolele Teatrului Naţional din Cluj-Napoca 43
MEDEEA IONESCU, Memorial contemporan. Teatrul Naţional din Craiova (1944—1977) 69

CRITICĂ ŞI PERSPECTIVĂ ISTORICĂ

puncte de vedere: CONSTANTIN PARASCHIVESCU, ION CAZABAN, GRIGORE CONSTANTINESCU, CRISTINA CORCIOVESCU . . 81

MODALITĂŢI ŞI DIRECŢII ACTUALE ÎN ANALIZA TEXTULUI DRAMATIC

IOANA MĂRGINEANU, Semnificaţii ale dramei poetice româneşti 91
ILEANA BERLOGEA, Tragic şi comic în dramaturgia originală contemporană 103
GHEORGHE STANA, Reperele conflictuale în textul dramatic 113
MIHAI RĂDULESCU, Personajele lui Ibsen. Studiu stilistic antropologic . . . 131

*

EUGEN NICOARĂ, Cu privire la stil în regia teatrală contemporană românească 145
OLTEEA VASILESCU, Contribuţii teoretice la utilizarea cinematografului în învăţămînt 149
MARIA COBIANU-BĂCANU, Consideraţii sociologice despre locul muzicii în contextul cultural contemporan 165

CRONICA

«Cîntarea României» 181
Teatru-Teatrologie; O călătorie de studii în Statele Unite (Medeea Ionescu) 186
Viaţa muzicală bucureşteană (Elena Zottoviceanu) 189
Film-Filmologie (Manuela Gheorghiu) 190

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 1—214, BUCUREŞTI 1978

P.I.A. 11.554

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

TUDOR VIANU, *Scrieri despre teatru* (Eugen Nicoară) 195
VICTOR ION POPA, *Mic îndreptar de teatru* (Ion Cazaban) 196
MARGARETA ANDREESCU, *Teatrul proletar din România* (Ion Cazaban) 197
VALENTIN SILVESTRU, *Clio şi Melpomena* (Ana Maria Popescu) 199
AMZA SĂCEANU, *Teatrul şi publicul* (George Chiriţă) 200
CLIO MĂNESCU, *Mitul antic elen şi dramaturgia contemporană* (George Chiriţă) 201
AUREL CURTUI, *« Hamlet » în România* (C. Stihi-Boos) 203
OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. IV (C. Stihi-Boos) . . . 205
D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Drumuri, Destine, Climate* (Olteea Vasilescu) 210

BIBLIOGRAFIE

Teatru — Muzică — Cinematografie 213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CREAŢIE ŞI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ

PREMISE TEORETICE PENTRU STUDIEREA FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC DIN SECOLUL AL XIII-LEA*

GHIZELA SULIŢEANU

Preocuparea pentru aflarea trecutului folclorului muzical românesc ne apare pe cît de necesară, pe atît de îndrăzneaţă, din moment ce pînă în secolul al XVI-lea nu găsim nici o atestare muzicală scrisă[1]. Cît despre toate consemnările muzicale existente pînă în secolul al XIX-lea — cînd s-au realizat primele culegeri de natură etnomuzicologică[2] —, acestea sînt cu totul incomplete pentru a putea constitui fundamentul unor cercetări temeinice. Şi tocmai acestei lipse de informare documentară i se datorează faptul că perioade întregi din existenţa folclorului muzical ne-au rămas încă necunoscute.

Cu toate acestea, cînd încă în 1955 ne permiteam să atragem atenţia unei comisii de studiu interdisciplinar a originii limbii şi poporului român asupra necesităţii de a se apela şi la folcloristică şi în special la etnomuzicologie[3], aveam în vedere într-adevăr un domeniu puţin cercetat în acest sens pînă atunci dar, în ultimă instanţă, deosebit de preţios. *Valoarea memoriei poporului român privind tradiţia culturii sale populare ne apărea într-o nouă lumină, dovedindu-ne că în zilele noastre o seamă de prilejuri şi elemente morfologice de factură veche pot fi raportate la timpuri situate de astă dată cu mult înaintea documentelor scrise.* Odată cu aceasta ne-a mai apărut însă şi calea deschisă de tendinţa interdisciplinară a ştiinţei contemporane. Astfel, alături de urmărirea, în bogatul folclor muzical contemporan al poporului român, a acelor reminiscenţe reprezentative pentru stadiile mai vechi, precum şi a evoluţiei acestora, ne apăreau la fel de importante şi o seamă de surse informative şi de natură istorică, arheologică, lingvistică, psihologică şi sociologică. Sprijinirea judicioasă pe toate datele astfel obţinute a avut ca prim-criteriu raportarea — de fiecare dată — la o aceeaşi etapă a evoluţiei poporului român, la perioada privind secolul al XIII-lea.

1. Şi alţi cercetători folclorişti şi etnomuzicologi au fost firesc preocupaţi de atrăgătoarea temă a descoperirii folclorului perioadelor veche şi medievală. Şi aceştia le-au tratat referindu-se la istoria[4] şi la descoperirile arheologice privind acele vremuri, în raportare directă cu fenomene

* Comunicarea de faţă a fost realizată pentru cea de a IV-a şedinţă a grupei de studiu I.F.M.C. (International Folk Music Council) privind muzica veche pînă în secolul al XVIII-lea, Kazimierz, Republica Populară Polonă, octombrie 1974.

[1] Primele consemnări muzicale privind folclorul românesc aparţin secolelor XVI şi XVII, respectiv în notaţiile lui Jan din Lublin (1540) şi în Codex Caioni (1652—1671). A se vedea Marţian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea: Ioan Caioni (1629—1687)*, Craiova, 1941.

[2] În sensul unui material mai bogat, aşa cum apare ulterior prima colecţie de cîntece a lui Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, broşura întîia, Bucureşti, 1850.

[3] Ghizela Suliţeanu, *Despre posibilitatea contribuţiei etnomuzicologiei la studierea formării limbii şi poporului român*, în manuscris (1955).

[4] A. Fochi, *Istorie şi Folclor*, în *Revista de Folclor*, an I, 1956, nr. 1—2; Ov. Birlea, *Folclorul şi unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în *Revista de Folclor*, an IV, 1959, nr. 1—2, p. 195—200.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 3—28, BUCUREŞTI, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

folclorice mai vechi aflate în folclorul românesc[5]. S-a ţinut însă mai puţin seama de faptul că timpul istoric a fost studiat global, dar în realitate, avem de a face în acest interval cu mai multe perioade de acută frămîntare social-istorică şi etnologică, petrecute desigur nu fără repercusiuni asupra fenomenului folcloric muzical[6].

1.2. Pornindu-se însă de la rezultatele obţinute pînă în prezent de către toţi acei care au fost preocupaţi de trecutul folclorului muzical românesc[7], vom căuta să mai înaintăm cu o treaptă, circumscriind prin intermediul secolului al XIII-lea una dintre cele mai importante etape din existenţa poporului român, şi anume perioada pregătitoare formării statelor mari feudale.

Spre sfîrşitul acestui secol, în măsura în care este cunoscut prin documentarea istorică scrisă[9] asistăm la dezvoltarea economică, social-politică şi culturală, care va duce în secolul următor la formarea statelor feudale centralizate şi independente, Ţara Românească în 1330[10] şi Moldova în 1359[11].

Pentru secolul al XIII-lea, poporul român în cele trei mari provincii — Transilvania, Muntenia şi Moldova — ne apare la un nivel apropiat de evoluţia socială.

1.3. Ne aflăm în epoca pe care Octavian Lazăr Cosma o încadrează în prima etapă a muzicii medievale la poporul român, socotind-o „de la încheierea procesului de etnogeneză a poporului român, (perioada secolului al VII-lea —*n.n.*) şi pînă la sfîrşitul veacului al XIV-lea". Această perioadă este caracterizată astfel: „prin domniile lui Mircea cel Bătrîn şi Alexandru cel Bun se pun bazele unei perioade de ascensiune a culturii româneşti, care va marca o amplă dezvoltare. Timp de patru veacuri muzica a excelat în forme primare de manifestare. În această etapă, cîntecul popular românesc îşi defineşte cu claritate fiinţa, în timp ce muzica bizantină continuă să se manifeste sub noi etape. Se evidenţiază apoi mugurii filonului muzical de esenţă apuseană, adică ai acelei muzici care se găsea în Europa"[12]. După aceste considerente autorul trece însă în acelaşi mod la celelalte trei subperioade ale epocii medievale, după care tratează în totalitate „muzica medievală, avînd în vedere, global, intervalul de timp dintre secolele X şi XVIII. Astfel, pentru prima dată se delimitează în cuprinsul muzicii medievale patru subetape. Prima între secolele X—XIV; a doua între anii 1400 şi 1600; a treia între anii 1600 şi 1715 şi a patra pînă în anul 1784, legînd această periodizare de unele evenimente importante petrecute în istoria poporului român[13].

1.4. Etnomuzicologic, secolul al XIII-lea ne apare ca făcînd parte din evul mediu timpuriu[14]. Acest secol, marcat prin procesul organizării statale a poporului român, semnifică totodată afirmarea unui popor unitar în limbă, credinţă şi obiceiuri şi a unei orînduiri social-politice apte să constituie baza unui stat.

[5] G. Breazul, *Muzica Românească de azi*, în *Muzica Românească de azi*, *Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România*, sub redacţia prof. P. Niculescu, Bucureşti, 1939, p. 21—596; Romeo Ghircoiaşu, *Contribuţii la Istoria Muzicii Româneşti*, Bucureşti, 1963; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Româneşti*, vol. I, Epoca străveche, veche şi medievală, Bucureşti, 1973.

[6] Dealtfel, faptul nu putea trece neobservat de către istoricii muzicii româneşti, însă depăşea pentru moment stadiul cercetărilor etnomuzicologice.

[7] Pornind de la documentele muzicale scrise Emilia Comişel a realizat articolul *Foclorul în România secolelor XVII şi XVIII*, în *Studii de Muzicologie*, vol. IX, Bucureşti, 1973, p. 319—349; idem, *Aspects du folklore roumain au moyen-âge* (XIIIe —XVIe siècles) în *Muzica*, Bucureşti, 1975, p. 44—48.

[8] „În secolele XIII—XIV, înmulţirea ştirilor privitoare la căpeteniile feudale româneşti indică activitatea crescîndă a acestora (...) se apropie momentul în care aceste căpetenii vor putea să se constituie în state feudale proprii"— *Istoria României*, II, Edit. Acad., Bucureşti, 1962, p. 141. Existenţa lor este atestată atît de *Cronica notarului anonim al regelui maghiar* (secolul al XII-lea), în *Gesta Hungarorum*, v. ed. G. Popa-Lisseanu, Bucureşti, 1934, p. 44, cît şi în *Cronica rusă de la Kiev* a lui Nestor (secolul al XII-lea) v. *Povest vremenh let*, Moscova-Leningrad, 1950, p. 247, apud C.C. Giurescu, *Istoria Românilor*, Bucureşti, 1943, p. 133.

[9] Găsim de pildă menţionată în diploma acordată cavalerilor ioaniţi de către regele Ungariei Bela al IV-lea existenţa în ţinutul dintre Carpaţi şi Dunărea cinci formaţiuni româneşti: Ţara Severinului, cnezatele lui Ioan şi Farcaş şi voievodatele lui Seneslav şi Litovoi, *Istoria României*, vol. II, p. 142.

[10] *Ibidem*, p. 153.

[11] Data menţionată în *Letopiseţul de la Putna* reprezintă momentul de declarare a independenţei ţării de către voievodul Bogdan. A se vedea C.C. Giurescu, *op. cit.*, p. 171.

[12] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Româneşti*, vol. I, p. 80.

[13] *Ibidem*, p. 79—82.

[14] Faţă de pildă, de periodizarea diferită a istoricului C.C. Giurescu, *op. cit.*, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Toate acestea ne îndreptățesc să considerăm acest secol ca pe exponentul unei perioade folcloristice precis închegate și aflate în plină dezvoltare. De aceea vom urmări substratul istorico-etnologic și lingvistic care a fundamentat această perioadă și care ar putea fi caracteristicile sale etnomuzicologice.

2. Metodologic, secolul al XIII-lea a fost analizat ca o sinteză a întregii evoluții a perioadei anterioare, cu accent pe ultimele cinci secole, socotite astfel de la definitivarea procesului de constituire a limbii române[15] (secolele VII—VIII). Totodată, însă, s-a ținut seama și de datele cunoscute ca aparținînd secolului al XIV-lea, perioadă socotită firesc ca deținătoare a principalelor elemente folcloristice muzicale petrecute în secolul anterior.

2.1. Criteriile de lărgire a ariei de cercetare, cu referire la secolul următor, ca și compararea cu partea arhaică a folclorului românesc contemporan, s-a stabilit luîndu-se în considerație două procese folcloristice de continuitate a tradiției.

a) procesul de continuitate imediată de la un secol la altul, în care prefacerile sînt mult mai mici față de elementele comune și constante;

b) procesul de continuitate mediată, prin apariția unor anume elemente noi, devenite în timp principale, și a căror prezență în fenomenul folcloric alături de cele mai vechi contribuie la întărirea existenței acestuia — proces petrecut necesarmente pe un interval mai mare de timp —, cu evoluția desfășurată sub auspiciile unei prezențe masive a noului și în care vechile elemente, comune și constante, sînt mai puține, uneori chiar ca reminiscențe greu de depistat.

În cuprinsul perioadei de continuitate mediată, subperiodizarea pare a fi consemnată de anume stadii ale evoluției, ce reprezintă fiecare încheierea unui proces de transformare, prin afirmarea constantă și puternică a unor caracteristici aparținînd aproximativ la două, trei generații[16], deci circa un secol[17].

2.2. Pentru memoria unei colectivități, perindarea unui secol reprezintă un timp relativ foarte scurt, prin posibilitatea de comunicare și de preluare aproape directă și concomitentă a tradiției de către generațiile componente. Procesul ne apare înlesnit, însă, nu numai de puterea și de semnificația funcționalității fenomenului folcloric respectiv, ci și de atributul mai mult sau mai puțin capabil de conservare a structurii materiei acestuia. De pildă, muzica are capacitatea de a evolua mai lent decît limbajul verbal și, de asemenea, de a putea suporta la un moment dat — prin adaptări, fără a atinge tipul — și texte în limbi diferite sau aflate în perioade de tranzit în procesul definitivării unei limbi.

2.3. Dacă vom lărgi înțelegerea acestor constatări la cele șapte secole (socotite începînd din secolul al XIII-lea și pînă în zilele noastre), vom putea presupune că nici perindarea de aproximativ 17 generații nu înseamnă atît de mult încît mare parte a tradiției folclorului muzical, fundamental prin funcționalitatea ei, să se fi pierdut. Prin analogie, mai putem presupune că și secolul al XIII-lea deținea foarte multe elemente folclorice din perioade trecute ce priveau tocmai și cele patru, cinci secole anterioare, cînd se desăvîrșea formarea poporului român.

2.4. De asemenea, s-a avut în vedere relația strînsă — petrecută și în existența poporului român —, dintre religiile creștină și precreștină.

Cu toate interdicțiile impuse de biserica creștină[18] pentru a se înlătura o mare parte din muzica și obiceiurile populare, totuși ea a trebuit să se supună legilor tradiției, axîndu-și practica și pe o seamă de rituale precreștine, sau tolerînd tacit altele. De aceea mai putem presupune că aproape toate reminiscențele arhaice aflate în folclorul muzical românesc contemporan trebuie încadrate firesc și în secolul al XIII-lea. Avem de a face cu o seamă de manifestări ceremoniale și elemente morfologice muzical-poetice (și muzical-coregrafice) a căror prezență în zilele noastre ne indică — prin structura

[15] I. Coteanu, *Morfologia numelui în proloromână* (Româna comună), București, 1969, p. 24.

[16] Socotind 30—40 ani pentru fiecare generație.

[17] Spre deosebire de evoluția, mult mai rapidă, petrecută în veacul al XX-lea, cînd aproape cu fiecare generație în parte apar transformări fundamentale.

[18] La conciliul bisericesc din Trulan (anul 692) se hotărăște interzicerea cîntării colindelor și a obiceiurilor de fertilitate. C.C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, 1965, p. 66; Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi. Contribuție la studiul mitologiei creștine din orientul Europei*, Iași, 1931, p. 47.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor — apartenenţa la stadii mai vechi. Or, cunoscîndu-se — cu oarecare aproximaţie — posibilităţile de evoluţie ale fenomenului folcloric muzical, acestea pot fi raportate cu destulă certitudine la timpul din urmă cu cinci, şase veacuri.

3. O altă mărturie a posibilităţilor de păstrare a folclorului românesc străvechi şi vechi este permanentizarea elementului uman pe întreg ţinutul românesc, fapt istoric întărit şi de înmulţirea dovezilor arheologice descoperite în special în ultima sută de ani. Recentele descoperiri ne dovedesc că şi în perioada de acută zdruncinare din timpul migraţiilor, petrecute între secolele IV şi XIII[19], populaţia autohtonă a vieţuit nu numai în munţi, sau în pădurile de la şes, dar şi în numeroaselor bălţi aflate de-a lungul şi la gurile Dunării.

3.1. Alături de aceste date trebuie avută în vedere însăşi denumirea de „vlahi" dată poporului român de către celelalte popoare, şi pe care o găsim atestată în toponimie şi documentele din cursul evului mediu[20] şi pînă la prima jumătate a secolului al XIX-lea[21], care ne atrage atenţia asupra unei zone cu o populaţie unitară genetic. Nu întîmplător această zonă ne apare suprapusă pe vechea arie de locuire traco-getică.

3.2. Permanenţa unor populaţii balcanice autohtone este dovedită în zilele noastre cu claritate din ce în ce mai mare, pe măsura descoperirilor arheologice. Acestea converg nu numai cu istoria antică petrecută pe aceste meleaguri dar, mai ales, facilitează interpretarea continuităţii unor elemente ale vieţii tradiţionale a actualelor popoare balcanice. Pe măsura studierii, acestea îşi dovedesc — cu toate deosebirile actuale — unele elemente aproape uimitor de unitare situate în substanţa arhaică a vieţii lor.

3.3. Iar dacă referirea la fondul tracic a ajuns astăzi chiar să constituie domeniul unei noi ştiinţe, „tracologia"[22], aceasta firesc îşi revendică apelarea în primul rînd la urmaşii direcţi ai triburilor dace şi gete. Astfel, nu numai că din punct de vedere istoric poporul român cu toate ramurile sale se plaseză în primul rînd ca deţinător al elementelor străvechi, dar aceste elemente îşi pot găsi explicaţia şi apartenenţa autohtonă în momentul comparării cu folclorul celorlalte popoare balcanice din timpul nostru.

3.4. Legătura social-istorică dintre poporul român şi românii sud-dunăreni a suferit de-a lungul timpului două modificări principale, care au atras după sine, probabil, o seamă de diferenţieri mai pregnante, printre care şi unele ţinînd de viaţa folclorică. Prima diferenţiere pare a fi produsă de revărsarea în Peninsula Balcanică, în secolul al VI-lea, a valurilor slave, iar cea de a doua, determinată de lunga şi severa ocupaţie turcească a popoarelor balcanice (secolele XV—XIX).

3.5. Viaţa de aproape permanentă defensivă a vlahilor balcanici din prima perioadă, precum şi rezistenţa comună, cu grecii, slavii şi bulgarii în faţa oprimării otomane din cea de a doua perioadă au contribuit ca, pînă în zilele noastre, să se poată menţine o seamă de elemente etnologice din fondul autohton balcanic, atît la aromâni şi megleno-români, cît şi la greci, macedoneni, bulgari, muntenegreni, croaţi şi sîrbi.

3.6. În timpul secolelor VIII—XIII, evenimente istorice importante ne mai încunoştiinţează de impulsionarea legăturilor românilor cu popoarele din sudul Dunării. Evenimente au mai putut prilejui astfel şi întărirea unităţii religioase creştine otodoxe[23], precum şi contactele folclorice dintre popoarele român şi bulgar.

[19] Astfel sînt atestate popoarele migratoare: goţii şi gepizii în secolul al III-lea, hunii în secolul al IV-lea (anul 375), slavii în secolele V—VI, bulgarii în secolul al VII-lea (678), maghiarii în secolul al IX-lea (896), pecenegii şi cumanii în secolul al XI-lea (an 1065) şi tătarii în secolul al XIII-lea (1241).

[20] C.C. Giurescu, *Formarea poporului român*..., p. 125—129.

[21] *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, 1958, p. 916.

[22] Congresele de tracologie din 1972, de la Sofia (R.P. Bulgaria), şi din 1976, de la Bucureşti.

[23] În acest timp se produce şi organizarea bisericii în forma slavo-bulgară.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bulgarii, în a căror formaţiune trebuie să se fi resimţit în acel timp mai puternic rădăcinile adînci ale unui fond etnic autohton, aparţinînd civilizaţiei şi vieţii social-folclorice ale slavilor cuceriţi — ce de curînd, dealtfel, se contopiseră în masa de structură tracică a populaţiei mai vechi —, puteau astfel deţine o seamă de trăsături folclorice muzicale comune cu poporul român.

4. Secolul al XIII-lea găseşte pe românii din toate provinciile istorice cu o concepţie politică evoluată spre dorinţa de încadrare în circuitul politic şi economic european.

Forma de organizare socială a satelor ne poate oferi o imagine pentru acel timp, drept corespunzătoare a ceea ce sociologul H.H. Stahl o caraterizează sub denumirea de „sat devălmaş"[24]. Aflată sub conducerea „sfatului bătrînilor", avînd norme proprii de organizare după „legile nescrise ale tradiţiei", colectivitatea satului forma o unică voinţă în faţa tuturor situaţiilor, fie ele de ordin economic, istoric, religios, social-familial sau administrativ.

4.1. Pentru poporul român, secolul al XIII-lea constituie un punct nodal nu numai din punct de vedere istoric, ci — ca un rezultat al întregii conjuncturi — şi un punct important pentru evoluţia culturii populare tradiţionale. Putem presupune că încetarea valurilor năvălitoare în această parte a Europei avea să permită culturii populare începutul unei perioade de cristalizare a unor noi trăsături caracteristice, produse de evenimentele petrecute în perioadele anterioare.

Putem bănui că peste fondul străvechi autohton dacic şi peste înrîuririle perioadei de romanizare au intervenit o seamă de noi elemente ce au putut duce le transformarea sau dispariţia unor fenomene folclorice, precum şi la apariţia altora noi.

4.2. Alături de luarea în consideraţie a legăturilor dintre românii provinciilor istorice o importanţă deosebită trebuie să fi avut şi legăturile social-istorice cu popoarele vecine şi balcanice, în special cu bulgarii, macedonenii, sîrbii şi polonii. Diferite situaţii de ordin social, economic, istoric şi religios au putut provoca şi unele interpenetraţii folcloristice între români şi aceste popoare. Foarte posibil ca unele manifestări folclorice întregi sau doar elemente morfologice să fi fost afectate pe această cale, ca de pildă prezenţa obiceiului „cucii" la poporul român, de asemenea unele cîntece şi dansuri aduse de populaţia de origine vlahă în structura celorlalte popoare.

5. Aplicarea metodei comparative ne-a fost deosebit de utilă mai ales în momentul îmbinări criteriilor comparative privind structura materialului folcloric cu anume consideraţii psihologice (şi psiho-fiziologice) privind factorul uman deţinător. În luarea în consideraţie a metodei comparative ne-am oprit în special la două dintre modalităţile de comparare preconizate de Jirmunski : a) compararea istorico-genetică, care consideră fenomenele asemănătoare ca rezultat al înrudirii lor genetice şi a diversificării lor ulterioare, şi b) compararea care stabileşte legăturile genetice între fenomene pe baza acţiunilor culturale reciproce, pe baza interinfluenţelor şi a împrumuturilor, condiţionate de apropieri istorice între popoare[25].

S-a ţinut seama însă şi de ceea ce Raymond Kaindl releva ca factor în existenţa unor procese petrecute oarecum similar de-a lungul vremurilor, prin acea natură psihologică etern şi general umană, („denn der Volksgeist bleibt in dieser Beziehung immer derselbe")[26].

La factorul psihologic pare să fi apelat şi Walter Wiora în momentul cînd are în vedere compararea dintre fenomenele muzicale folclorice trecute şi cele actuale. Dacă muzica timpurilor îndepăr-

[24] „Forma de convieţuire socială, pe un trup de moşie, a unui grup biologic închis, deseori legat prin rudenie de ceată, trăind în gospodării familiale, asociate într-o obşte, prin hotărîri luate în adunările ei generale, are dreptul de a se amesteca în viaţa particulară a fiecărei gospodării, potrivit regulilor juridice devălmăşiei şi conform mecanismului psihic al obştei pe bază de tradiţii difuze" (H.H. Stahl, *Sociologia satului devălmaş românesc*, vol. I, Bucureşti, 1946, p. 39).

[25] V.M. Jirmunski, *Epiceskoie tvorcestvo slavianstih narodno i problemi sravnitelnogo izucenia eposa*, Moscova, 1958.

[26] R.F. Kaindl, *Die Volkskunde*, (Einleitende Bemerkungen über die Methode der Volksforschung. Das Sammeln volkskündlichen Materials) Leipzig und Wien, 1903, p. 137. Apud Ovidiu Birlea, *Metode de cercetare a Folclorului*, Bucureşti, 1969, nota 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tate nu poate fi regăsită întocmai în zilele noastre[27], în schimb, prin luarea în consideraţie a condiţiilor psihologice implicate în mentalitatea factorului uman privind folclorul timpului său, Walter Wiora a subînţeles o interpretare psihologică[28].

Îmbinarea cu metoda psihologică[29] acordă cercetării comparativ-istorice o înţelegere mai profundă a operaţiei de comparare. Odată cu evidenţierea proceselor psihofiziologice ale existenţei şi evoluţiei folclorului muzical se realizează şi raportarea unei bune părţi dintre acestea la posibilităţile expresive determinate de latura afectivă a unei funcţionalităţi general umane.

5.1. Alături de toate aceste considerente de ordin metodologic, ţinem să menţionăm că dacă, asemenea cerlorlalţi cercetători, ne-am sprijinit pe cunoaşterea folclorului muzical contemporan atît de diversificat zonal în unitatea întregii ţări, *atenţia ne-a fost atrasă în special nu de elementele comune, deja cunoscute, ci de unele diferenţieri.* Or, acestea din urmă au fost atribuite pînă în prezent doar existenţei diferite istorico-social-economice, de-a lungul mai multor secole, a celor trei mari regiuni istorice Transilvania, Ţara Românească şi Ţara Moldovei[30], fapt ce a putut facilita evoluţia sau dispariţia mai lentă sau mai rapidă a unor manifestări folclorice muzicale altădată comune.

Ne punem însă firesc întrebarea, *cum se face că în cadrul unui acelaşi ceremonial, de pildă cel funebru, o zonă a putut păstra o anumită manifestare arhaică, în timp ce în altă zonă găsim o altă manifestare, pe care o putem considera la fel de arahaică ?* Astfel întîlnim, de pildă, în ceremonialul funebru manifestări ce ne apar egal de străvechi : bocetul în sistemul de proză-melopeică în Ţara Românească şi mare parte din Ţara Moldovei, în timp ce „Cîntecul Zorilor", absent aci, este carateristic în diferitele sale forme pentru Banat, Oltenia şi parte din Transilvania, zone în care şi structura morfologică a bocetului ne apare deja evoluată în sistemul versificaţiei.

5.2. Ne este necesară luarea în consideraţie a acestei probleme deoarece în eventualitatea existenţei unei explicaţii prin structura specifică a populaţiei vechi româneşti din regiunile respective, timpul între sfîrşitul perioadei de definitivare a poporului român, atribuit de către istorici secolelor VII şi X, şi secolul XIII ne apare relativ scurt. De aceea putem presupune, cu oarecare certitudine, că iniţial, poate, anumite manifestări folclorice muzicale să nu fi existat în regiunile respective în perioada constituirii poporului român, iar altele să fi fost introduse ulterior în timpul frămîntărilor social-istorice din aceeaşi perioadă între secolele X şi XIII.

5.3. Avem de-a face nu numai cu un singur proces de diferenţiere, pe care cercetătorii l-au atribuit timpului orînduirii feudale „prin fărămiţarea economico-socială"[31], ci foarte posibil, cu mai multe etape de diferenţiere. Dintre acestea putem presupune : una iniţială, datorită însăşi structurii populaţiei vechi româneşti ; apoi una imediat ulterioară perioadei de închegare a poporului român, datorită influenţei unor popoare cu care acesta a venit în contact între secolele X şi XIII. După aceasta, putem presupune prezenţa unor etape de influenţă ale altor popoare, afectînd mai puţin grupa obiceiurilor şi mai mult cîntecul şi dansul de fiecare zi. Aci se încadrează întreg evul mediu, deci inclusiv orînduirea feudală tîrzie, cu influenţele ei : turceşti, greceşti, maghiare, bulgare, sîrbeşti, cehe, slovace, poloneze etc., petrecute între secolele XVI şi XIX. Acestea, însă, deţin o cu totul altă structură şi pondere în folclorul românesc decît cele menţionate mai înainte în cursul acestei lucrări ca aparţinînd unui fond străvechi autohton, comun cu popoarele balcanice.

5.4. Etapei de diferenţiere imediat ulterioară perioadei de închegare a poporului român (secolele X—XI), îi atribuim în schimb principalele deosebiri dintre folclorul muzical românesc şi

[27] Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart, 1961.

[28] Dealtfel şi A.D. Xenopol era un adept al contribuţiei psihologiei la « studierea faptului istoric, pentru că ea îi pune la îndemînă cercetătorului „metoda psihologică" de abordare a fenomenelor, susceptibilă să ducă la descoperirea legilor dezvoltării » (*Istoriile civilizaţiunii*, în *Convorbiri literare*, 3, 1869, nr. 7—18). Apud Ion Gr. Ion, *Asupra raportului dintre psihologie şi istorie la A.D. Xenopol*, în *A.D. Xenopol, Studii privitoare la viaţa şi opera sa*, Bucureşti, 1972, p. 252.

[29] Pe care am preconizat-o pentru prima dată în lucrarea *Psihologia Folclorului Muzical. Contribuţia psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*. Teză de doctorat, în 1974. Universitatea Bucureşti, Facultatea de filozofie, Catedra de psihologie. Aceasta este aplicabilă atît în culegerea, cît şi în studierea faptului folcloric. Metoda psihologică ne evidenţiază luarea în consideraţie a laturii psihologice deţinute de către studierea fenomenului cercetat, în strînsă corelaţie cu implicaţiile psihicului uman individual şi colectiv (p. 261—264) (în manuscris).

[30] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul şi unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în *Revista de folclor*, tom. 4, 1959, nr. 1—2, p. 195—196.

[31] *Ibidem*, p. 196.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acela al aromânilor, megleno-românilor şi istro-românilor. Acest criteriu comparativ ne poate explica inexistenţa unora dintre manifestări într-o parte sau alta, precum şi diferenţierea unor etape ale evoluţiei structurii muzicale.

5.5. Luarea în consideraţie şi a procesului de diferenţiere alături de elementele comune, precum şi compararea cu stadii mai vechi ale folclorului altor popoare, ne apare astfel foarte importantă pentru aflarea trecutului mai îndepărtat al muzicii populare româneşti, către care ne putea călăuzi doar îmbinarea unor supoziţii fundamentate logic. În complexul de probleme principale istorico-sociale şi folcloristice, muzica populară a fost privită ca un proces evolutiv, atît în funcţionalitatea ei socială în cadrul categoriilor folclorice, cît şi în diferitele componente ale structurii ei morfologice.

5.6. În ceea ce priveşte materialul folcloric muzical supus problematicii lucrării de faţă, acesta ne-a evidenţiat posibilitatea de a fi delimitat pe patru grupe de referinţe :

A. *Manifestări privite în întregul desfăşurării lor: prilej şi execuţie muzicală* (muzical-poetică, muzical-coregrafică) vocală sau instrumentală;

B. *Părţi principale din structura muzicală;*

C. *Elemente morfologice, astăzi secundare sau sporadice,* aflate aleatoriu, uneori chiar în cuprinsul unei aceleaşi execuţii muzicale;

D. *Elemente morfologice aflate astăzi într-un stadiu evoluat,* însă în a căror structură putem încă întrezări provenienţa din stadii străvechi.

De fiecare dată, analizarea materialului grupei respective ne-a atestat, odată în plus, un caracter unitar la întreg poporul român în cuprinsul căruia diferitele nivele de evoluţie morfologică îşi dovedeau corespondenţa într-o viaţă social-istorică specifică.

6. Pe această cale metodologică, expusă pînă aci, încercarea de reconstituire a ceea ce trebuie să fi existat ca folclor românesc în secolul al XIII-lea ne-a apărut posibilă de abordat. Din datele astfel obţinute, am căutat să acoperim cît mai multe dintre aspectele implicate de problematica existenţei muzicii populare. Astfel, am putut avea în vedere : *probabilitatea existenţei unor categorii folclorice; o încercare de periodizare generală a folclorului muzical din acea vreme; factorii principali ai evoluţiei; unele posibilităţi ale execuţiei vocale şi instrumentale*; *anume caracteristici morfologice generale, precum şi unele eventuale caracteristici ale unor structuri tipologice reprezentative pentru anumite categorii folclorice.*

6.1. Putem presupune, că asemănător timpului nostru, şi folclorul românesc din secolul al XIII-lea cuprindea în mod necesar — prin însăşi legitatea existenţei sale — *fenomene corespondente ale unor perioade principale parcurse de existenţa sa.* Astfel, acestea ar fi putut fi reprezentative pentru cel puţin şapte straturi, fiecare în parte reprezentativ pentru o anume etapă istorică hotărîtoare pentru formarea şi evoluţia folclorului românesc.

I. *Un strat muzical primar, general-uman, aflat în mare parte încă la graniţa dintre limbajul verbal şi un limbaj muzical conştientizat.* Acesta apare în acele categorii folclorice cu o funcţionalitate direct corespondentă a unor acţiuni colective de muncă sau anume stări afective exprimate spontan. Aci pot fi raportate, de pildă : diferitele strigăte — semnale de bucurie sau de chemare[32], onomatopee[33], ca şi stadiul — astăzi cel mai vechi — al unor tipuri din bocetul în sistemul de proză-melopeică[34], sau al cîntecelor de leagăn[35] şi de divertisment pentru copii[36], ca şi parte din repertoriul copiilor[37]. Avem de-a face cu elemente morfologice prezente la toate popoarele lumii aflate în stadiul

[32] De pildă, strigătele de vînătoare, strigătele de comunicare individuală la depărtare şi chiotele de bucurie.

[33] Nu numai onomatopeele prezente la adormirea copilului, sau în repertoriul copiilor, dar şi cele pastorale, folosite la chemarea oilor la strungă sau gama diversă a chemării animalelor şi păsărilor domestice.

[34] Ghizela Suliţeanu, *Bocetele din Muntenia. Despre existenţa unui sistem de proză melopeică în folclorul muzical.* Manuscris (1967) aflat la Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti.

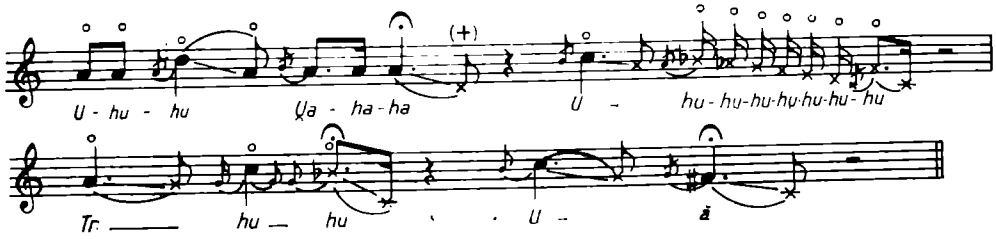
[35] Şi în zilele noastre cele mai arhaice tipuri muzicale ale cîntecelor de leagăn se pot desfăşura şi pe cîte o singură celulă muzicală de cîte 2 sunete.

[36] Subcategoria folclorică a repertoriului pentru copii, comunicată pentru prima dată în lucrarea *Le Rôle des chansons « pour enfants » dans le processus de formation de la perception musicale*, la cel de al XVII-lea congres S.U.F.J., Herţeg-Novi, Republica Socialistă Federativă Iugoslavia, 1968. Rad. XVI, Cetinje, 1978, p 323—333.

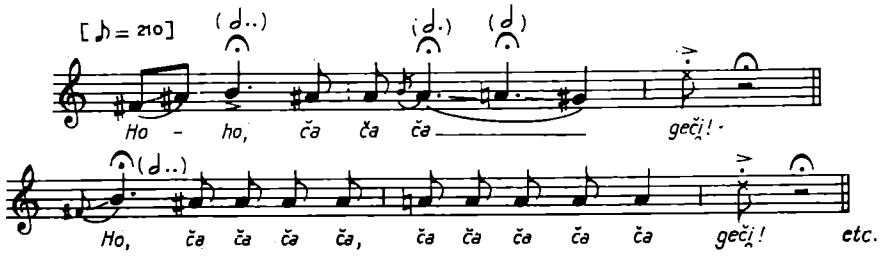
[37] Mare parte din repertoriul copiilor ne indică o structură muzicală primară, încă nu pe deplin conştientizată muzical.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

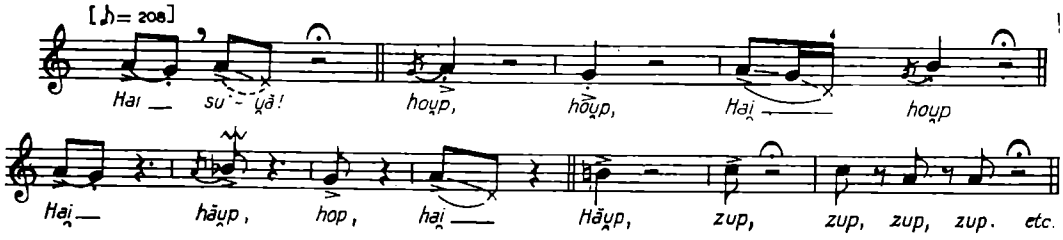
primar de evoluţie muzicală. Provenind din reflectarea unor manifestări de natură psihofiziologică aflate nativ in conştiinţa umană, ele constituie totodată fundamentul genezei tuturor exprimărilor muzicale de mai tîrziu.



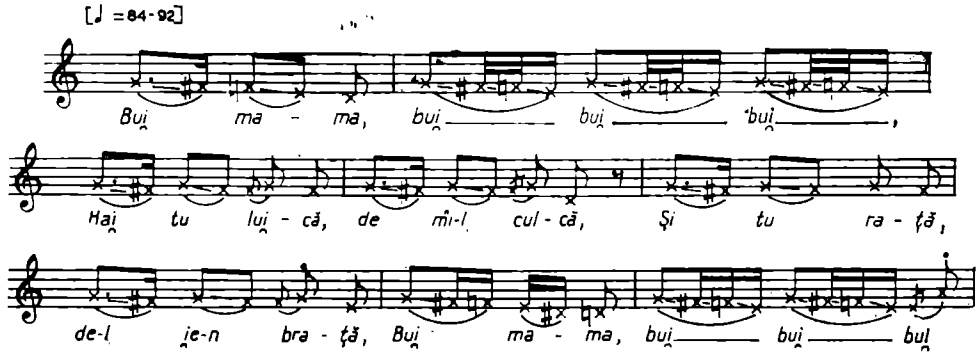
Chiot, mg. 417 h, Jugur — Muscel — Argeş, 1954, ex. Şt. Becşa, culeg. G. Sulişteanu A. Amzulescu, trans. C. Georgescu.



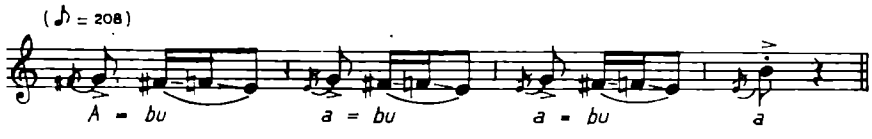
Strigăt de comandă la munca forestieră : mişcatul buştenilor, fg. 11579b, Ieud-Maramureş, culeg. E. Dragnea, trans. G. Sulişteanu



Strigăt de comandă la : muncă forestieră, încărcatul buştenilor mg. 3281a, Bala de Fier, Gorj, 1967, culeg. G. Sulişteanu

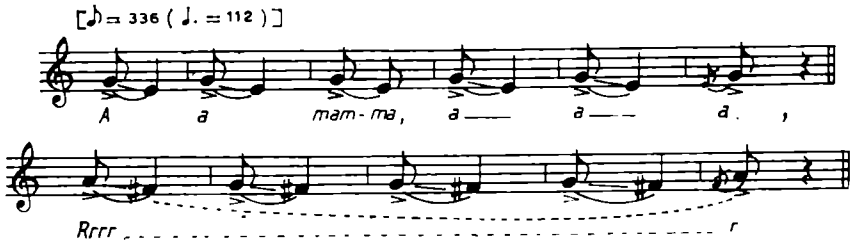


Cîntec de leagăn, mg. 3415 Ib. Blăjel, Sibiu, 1968, ex. Ana Vandor, 64 ani, culeg. şi trans. G. Sulişteanu

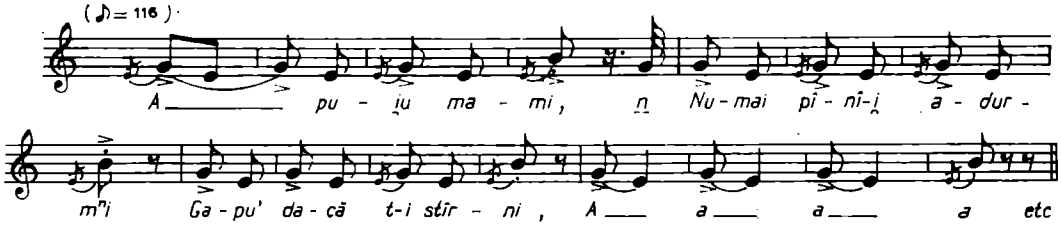


Cîntec de leagăn, mg. 4227 II K, Sîntandrei, Bihor, 1972, ex. Ana Covacl, 50 ani, culeg. M. Kahane, L. Georgescu, trans. G. Sulişteanu

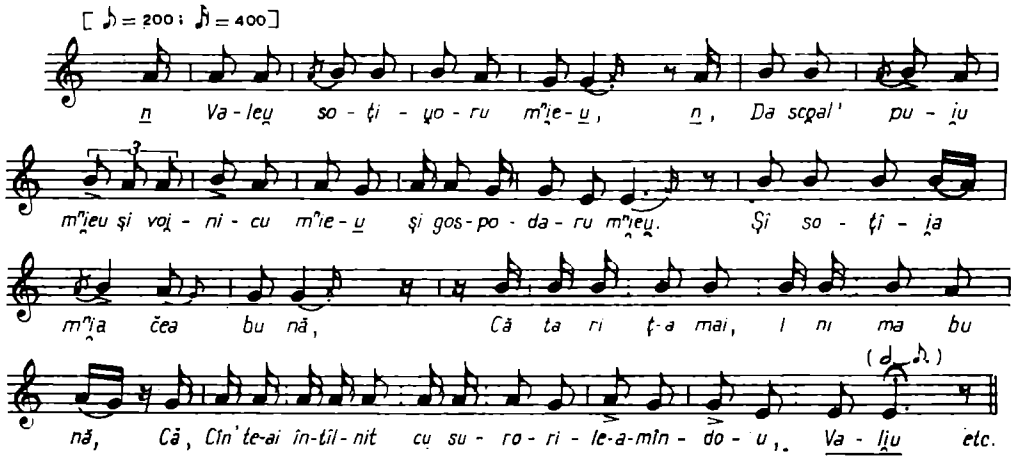
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Cîntec de leagăn, mg. 3417nnI, Blăjel, Sibiu, 1968, ex. Maria Vandor, 27 ani, culeg. și trans. G. Sulițeanu



Cîntec de leagăn, mg. 813f, Negrești, Oaș, Maramureș, 1956, ex. Maria Sas, 53 ani, culeg. și trans. G. Sulițeanu



Bocet în sistemul de proză melopeică, fg. 587, Bucșești, Bacău, 1933, ex. Maria Dospinescu, 45 ani, culeg. H. Brauner, trans. G. Sulițeanu

II. *Un strat străvechi protodaco-get, de natură indo-europeană-tracică*[38], *în care muzica — deja precis conturată tipologic pe multiplele categorii folclorice* — a putut suferi și influența unor popoare migratoare, popoare cu care în parte s-a putut contopi, ca sciții (secolul VII î.e.n.), celții (secolul IV î.e.n.— III e.n.) și sarmații (secolul I î.e.n.)[39].

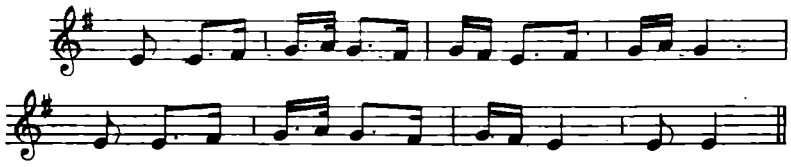
Dacă putem presupune că acestui fond îi aparțineau deja aproape toate categoriile folclorice, în schimb, ca practică și tipologie muzicală, nu mai puteau exista în secolul al XIII-lea la poporul român decît unele reminiscențe. Acestea țineau mai mult de funcționalitatea acestor categorii, posibil și de un stil de execuție antifonică, apoi de procesul de improvizație, ca și de unele elemente morfologice muzicale, decît de vreo continuitate tipologică muzicală ca atare.

[38] În cazul de față ne permitem a trece peste o lungă perioadă a prezenței umane, deoarece în timpurile preistorice și ale istoriei timpurii muzica, prezentă deja ca proces conștientizat în manifestările folclorice, s-a putut transforma radical.

[39] Vasile Pârvan, *Getica, o protoistorie a Daciei*, București, 1926, p. 286, Apud. *Gh. Ciobanu : Folclorul muzical și migrația popoarelor*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, tom. 12, 1967, nr. 3, p. 200.

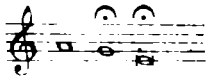
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu toate acestea, etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu atribuie acestui strat tipul muzical al cîntecului de leagăn prezent și în zilele noastre la poporul român în regiunea Muntenia, pe care îl compară cu o melodie iraniană[40].



J.A. Wachmann, L'écho de la Valachie, nr. 17

Și într-adevăr, acest tip muzical de structură tetracordică originară în sistemul tritonic



este prezent la întreg poporul român, alături chiar de tipuri mai primare ca și de altele mai evoluate[41]. Semnalarea acestui tip și în Macedonia[42] și-ar putea găsi explicația în același fond autohton tracic comun.

Nu este însă exclus ca și alte manifestări să aparțină acestui fond. O călătorie de studii întreprinsă în anul 1972, în mai multe state din India, ne-a descoperit, la o primă observație, o seamă de elemente folclorice muzicale ținînd de obiceiuri, sisteme sonore și anume stiluri de execuție comune cu ale poporului român[43], ca de exemplu: „dansul cailor"[44], cvarta mărită și execuția diafonică[45], cîntece „la culesul florilor" cu rol curativ de Rusalii[46], cîntece de leagăn[47] și un dans foarte asemănător „brîului", însă în execuție locală[48].

Mai putem atribui acestei perioade, ca și aceleia imediat următoare, execuția melopeizată a unor povestiri sau a altor relatări cu conținut narativ, ca și o seamă de semnale instrumentale[49].

III. *Un strat daco-roman (secolele I—IV e.n.)* reprezentînd procesul de continuitate al stratului anterior în condiții noi de existență istorică social-economică.

Putem presupune că încă din această perioadă folclorul muzical respectiv, existent pe o zonă mai largă, întărit și devenit relativ unitar, atît datorită substratului tracic, cît și ulterior prin penetrația romană, putea constitui de aici germenele apariției elementului vechi românesc.

De o deosebită importanță ne apar cercetările privind perioada tracică. Pionieratul în acest domeniu al etnomuzicologului George Breazul[50] se dovedește din ce în ce mai actual, pe măsură ce noi descoperiri arheologice și cercetări etnomuzicologice pot atesta în zilele noastre existența unor filoane străvechi pe care să le putem atribui fondului tracic[51].

Cît despre filonul folcloric de natură romană, există o întreagă serie de studii cunoscute în acest sens. Astfel, o seamă de obiceiuri din folclorul românesc, și în special cele privind sărbătorile de iarnă, sînt atribuite înrudirilor romane.

Pentru secolul al XIII-lea întreg acest strat va fi fost încă foarte viu într-o seamă de manifetări ale folclorului muzical, ca: repertoriul funebru, repertoriul sărbătorilor de iarnă, repertoriul de dans, repretoriul calendaristic agricol și pastoral.

[40] Gheorghe Ciobanu, *Foclorul muzical și migrația popoarelor*, în *Revista de etnografie și folclor*, tom 12, 1967, nr. 3, p. 198, ex. 3, orig. finala *la*.

[41] Ghizela Sulițeanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român*, manuscris (1970) aflat în Biblioteca Uniunii Compozitorilor, București.

[42] Zivko Firfov, *Makedonski musicki folklor*, Skopje, 1953, exemplul nr. 87; M.A. Vasiljevic, *Jugoslavenski muzicki folklor*, vol. II, *Makedonija*, Beograd, 1953, exemplul nr. 141.

[43] Aflate în curs de studiu. Pentru prima dată s-a dat atenție, comparativ, unor categorii folclorice indiene în execuție vocală.

[44] În statul Tamil Nadu.

[45] În statul Bihar.

[46] În statul Rajahstan.

[47] În toate cele șase state vizitate: Utar Pradesh, Bihar, Tamil-Nadu, Bengalul de Vest, Manipur și Rajahstan.

[48] În statul Rajahstan.

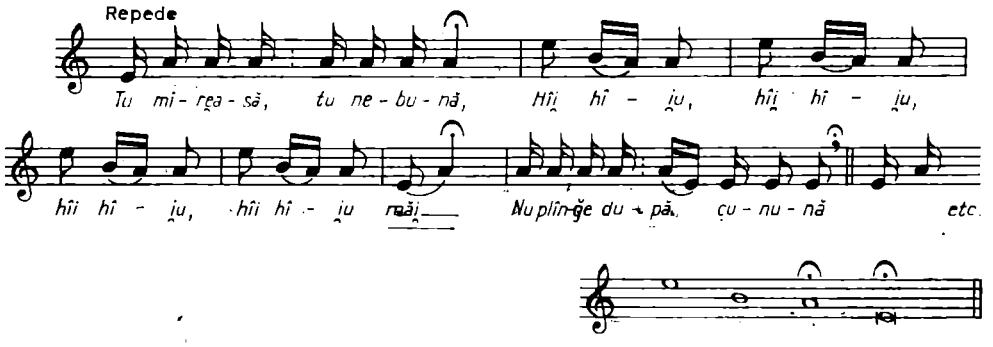
[49] Aci avem în vedere instrumente de suflat și de percuție folosite pentru semnalarea unui eveniment de interes colectiv.

[50] George Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice* (1957), în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 5—62.

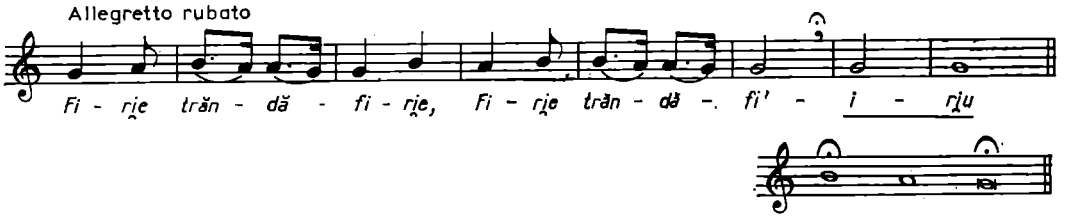
[51] Ghizela Sulițeanu, *Premisses concernant l'origine thracique de certains éléments du Folklore Musical Roumain*. Comunicare la cel de al II-lea Congres de tracologie, București, 4—10 sept. 1976.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

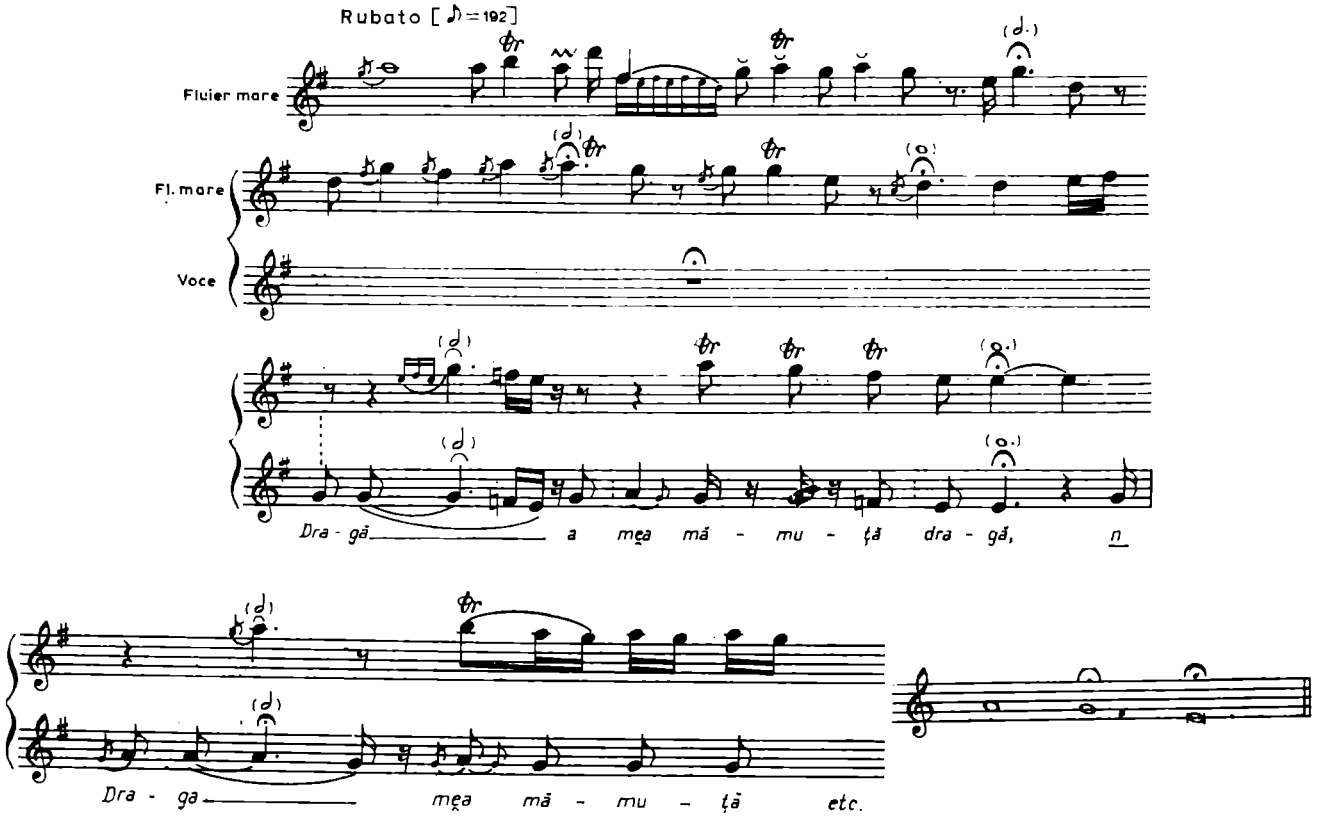
Dintre manifestările muzicale, mai ţinem să evidenţiem prezenţa cîntecelor de urare din cadrul sărbătorilor de iarnă, executate de către cetele de tineri, fete şi flăcăi, şi a unor cîntece rituale pentru diferitele momente ale ceremonialului funebru. Este posibil ca spre sfîrşitul acestei perioade să se fi petrecut şi trecerea unor obiceiuri agricole legate de sărbătorirea Anului Nou din primăvară spre iarnă.



Doina (col. G. Breazul, Idei curente în cercetarea cîntecului popular, Moduri pentatonice şi prepentatonice, în *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 5—62, p. 11. Maramureş)



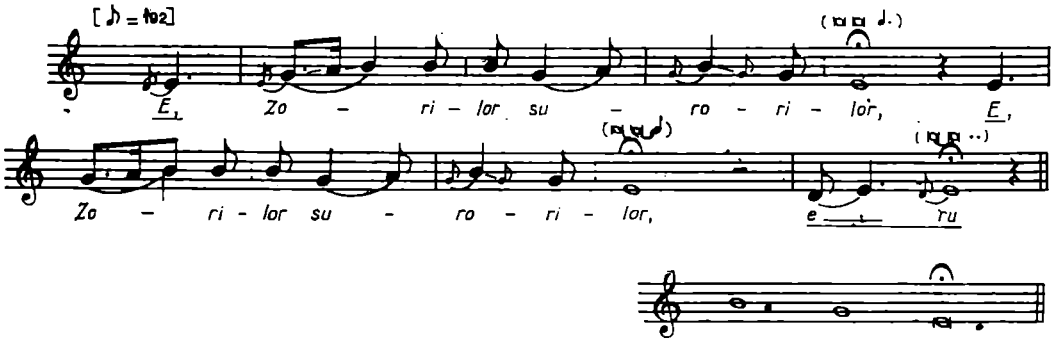
Rep. funebru, ritual (col. Nic. Ursu, Cîntece şi jocuri din Valea Almajului — Banal, 1958, ex. 195)



Rep. funebru, Bocet însoţit de fluier, disc 725, Dela, Suceava, ex. Leontina Niga — voce şi Trifănucă Nemciuc — fluier mare, culeg. C. Brăiloiu, 1937, trans. G. Suliţeanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IV. *Un strat românesc străvechi (secolele IV—VI)*, în care fondul etapei anterioare s-a putut consolida și îmbogăți la rîndul lui printr-o acțiune de interinfluență cu popoarele migratoare slave și în mai mică măsură cumane. Acest strat ne apare reprezentativ pentru una dintre cele mai importante etape din perioada formării poporului român. Lipsei relative de documentare istorică și de atestare etnomuzicologică scrisă îi compenseză o anumită logică a faptelor folclorice muzicale prezente în zilele noastre — prin manifestări sau anume particularități morfologice —, atît la poporul român, cît și la aromâni și megleno-români, ca și în fondul străvechi autohton al popoarelor balcanice. De pildă : stilul de execuție antifonic, cu prezența finalei repetate pe sunete ținute[52], sau a finalei



Rep. funebru „Zorile", mg. 1045b, ex. grup de femei, Borlovenii Vechi, Caraș Severin, Valea Almajului, 1957, culeg. și trans. G. Sulițeanu

suitoare în bocete, sau predominarea sistemelor sonore tetracordice de tip major și a celor tritonice și tetratonice de tip minor. Acestea trebuie să fi fost elementele principale preluate din perioada anterioară și supuse în primul rînd procesului de transformare în sensul unui început de diferențiere de celelalte ramuri românești[53].

V. *Un strat românesc vechi (secolele VI—X)*, corespunzător perindării pe pămîntul românesc a popoarelor migratoare. Considerăm că în această perioadă valurile invadatoare ce s-au succedat au putut într-adevăr contribui la procesul de existență a poporului român, însă nu atît printr-o acțiune de contopire cît prin reacția psihologică, orientată spre o mai puternică conservare a patrimoniului tradiției, mai ales în timpul stăpînirii unor popoare străine. *Putem presupune că acest strat reprezintă o etapă de continuitate a unei unități folclorice deja consolidate, ca aparținînd unui popor deja constituit.* Avem motive — pe baza legică a existenței folclorului — de a atribui acestui strat o apartenență conturat românească într-o etapă anterioară.

Revenind la teza noastră, expusă încă în anul 1955, cu privire la rolul important al etnomuzicologiei la studierea limbii și formării unui popor[54], evidențierea acestei etape ar constitui un argument în plus. De pildă, prin documentare etnomuzicologică,— în afara documentelor scrise — *ne poate apărea îndreptățit a muta perioada de formare a poporului român cu aproximativ trei secole înaintea secolului al VII-lea.* Aceasta ne apare firesc dacă se are în vedere că formarea tradiției specifice unui popor necesită cu mult înainte o viață și o limbă unitară, față de care timpul acordat de istorie ni se pare prea scurt[55] și relativ mai tîrziu datat.

Despre această perioadă mai putem presupune că putea constitui baza folclorului din secolul al XIII-lea.

Alături de categoriile comune cu fondul anterior, este foarte probabil ca în această perioadă să fi fost frecventă *și execuția vocală* a dansurilor în stilul antifonic.

[52] Ghizela Sulițeanu, *La Formule de la finale répétée dans le folklore musical des peuples roumain et yougoslave*, comunicare la cel de-al XVI-lea Congres « S.U.F.J. », Prizren-Metohia, vol. IX, 1967.

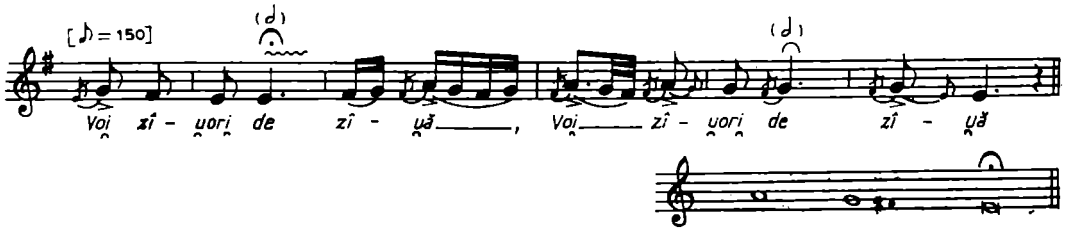
[53] Încercăm această premisă, deoarece în perioada următoare condițiile social-istorice par a fi fost mai favorabile unei conservări mai riguroase a fondului tradițional.

[54] Ghizela Sulițeanu, *Despre posibilitatea contribuției etnomuzicologiei...*

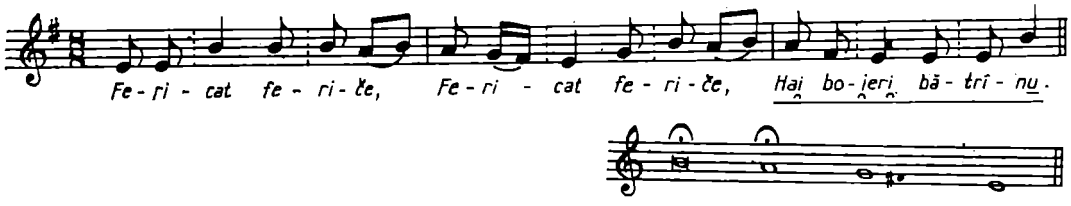
[55] Unii istoricii atribuie abia secolului al X-lea definitivarea formării poporului român.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

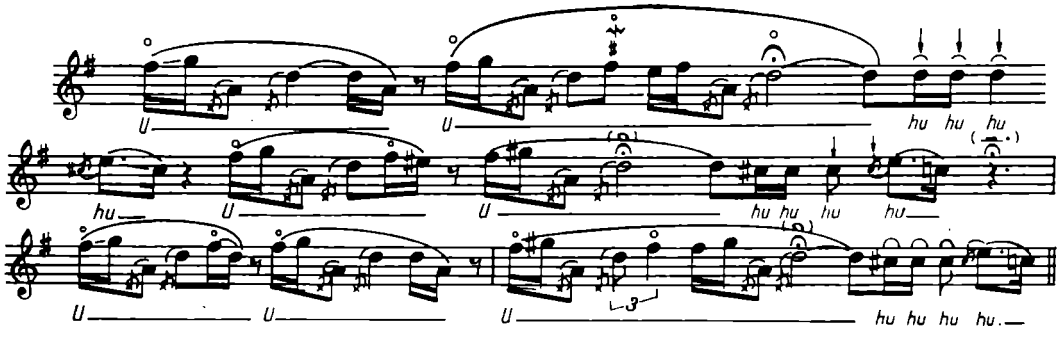
VI. *Un strat românesc mediu (secolele X—XII)* aparţine perioadei denumită în istoriografie ca prima românească, dar care din punct de vedere etnomuzicologic reprezintă *o etapă ulterioară în existenţa poporului român.*



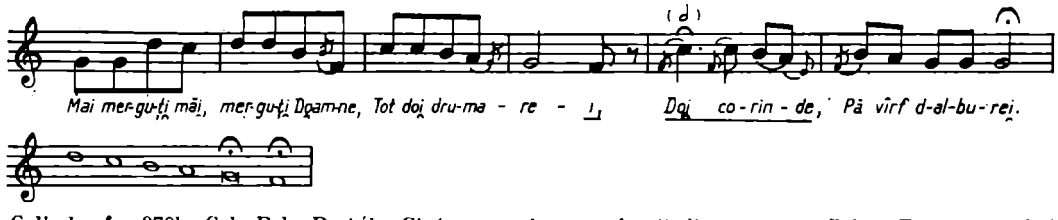
Colinda „Zorile", mg. 3421m-nII, ex. Mihai Vandor, 14 ani, Blăjel. Sibiu, 1968, culeg. I. Herţea, trans. G. Sulţeanu



Colinda, fg. 6816e, Cărmăşăneşti, Hunedoara, 1938, ex. Silviu Dehelean, 26 ani, culeg. şi trans. Il. Cocişiu



Hăulit, mg. 773 c, Cîmpofeni, Gorj, 1956, ex. Maria Coiculescu, 33 ani, culeg. G. Sulţeanu, A. Amzulescu, trans. C. Georgescu

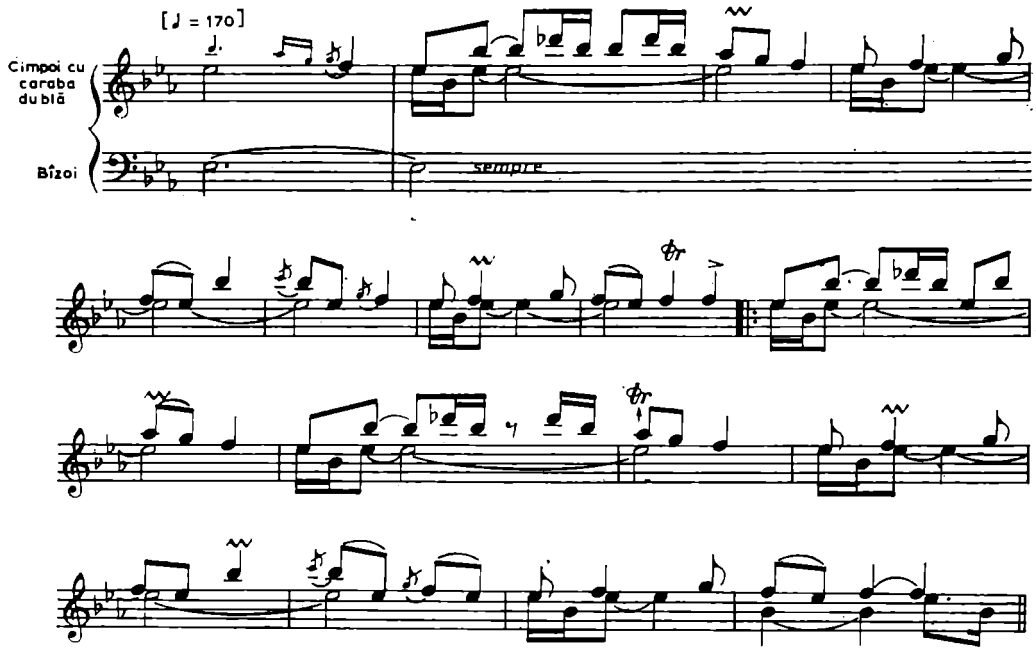


Colinda, fg. 870b, Col. Bela Bartók, *Cîntece populare româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, 1911, p. 47, Beluş.

Putem presupune că în cuprinsul fondului acestei perioade se putea produce şi însuşirea unor noi elemente folclorice pe calea unor noi contacte de interpătrundere în zonele de vecinătate cu tradiţia folclorică a popoarelor bulgar, maghiar, sîrb, slovac, polonez şi ucrainian. În această perioadă trebuie să fi intervenit şi accentuarea includerii tematicii religioase în repertoriul colindelor. De asemenea s-ar putea referi la această perioadă şi prezenţa mai accentuată a cîntecelor narative bătrîneşti, în parte provenite din străvechile legende şi povestiri mitice cîntate.

VII. *Un strat contemporan reprezentat prin secolul al XIII-lea* ne apare corespunzător celei mai înaintate etape de evoluţie din acea vreme. Întocmai zilelor noastre, putem considera că cele mai afectate categorii folclorice supuse noului erau acelea ale cîntecelor şi dansurilor cotidiene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Briu pădurenesc, fg. 11124 b, Muncelul Mic, Hunedoara, 1950, ex. Ion Ciorogaru, 36 ani, culeg. G. Sulițeanu, trans. R. Weiss

Pe această cale a noului, în cultura populară muzicală a secolului al XIII-lea este posibil să se fi inclus și o seamă de elemente orășenești și de curte, resimțite în viața colectivității sătești. Legătura putea fi realizată atît de faptul că boierii și orășenii trăiau încă puternic în mediul tradițional popular, cît și de eventuala prezență și circulație prin orașe, tîrguri — mai puțin prin sate — a unor cîntăreți profesioniști.

6.2. Condițiile istorico-sociale specifice secolului al XIII-lea puteau să determine în viața folclorică unele aspecte caracteristice către care converg o seamă de premise raportate în primul rînd la factorii evoluției. Dintre aceștia[56], pe prim plan necesită a fi luați în considerație :

a) *Structura etnică* a zonelor locuite de români, căreia îi atribuim nu numai o mare unitate, dar și o puternică conturare a manifestărilor folclorice. Permanenta legătură dovedită între românii locuitori de o parte și de alta a Carpaților (precum și a Dunării) concretizată în anumite locuri comune de sărbătorire — în parte rămase pînă în zilele noastre[57] — nu putea rămîne fără ecou. Aceste întîlniri constituiau o legătură spirituală vitală, manifestată într-adevăr folcloric prin cîntece și dansuri, dar totodată și prilej de schimburi de idei și hotărîri comune.

În afara acestora, tîrgurile dețineau un rol similar pentru grupurile de sate dinspre cîmpie, astfel încît putem presupune că acest fel de întîlniri ale populației românești puteau constitui de mai multă vreme manifestări ale unui popor gata de unificare și de afirmare.

b) *Prezența probabilă a unor cîntăreți vocali și instrumentiști profesioniști*, cărora pentru acest timp ar trebui să le atribuim procesul de preluare din repertoriul țărănesc a unor cîntece legendare provenite din narațiuni executate în trecut melopeizat, și vehicularea pe o zonă mai largă a unor cîntece narative[58].

c) *Raportul dintre funcționalitatea categoriilor folclorice și procesul tradiției colectivității respective* trebuie să fi avut în acest timp o stabilitate mult mai mare ca în zilele noastre. Folclorul

[56] Dintre cei 18 factori cu aplicabilitate generală prezentați în cap. III — Fundamentul psihologic al funcționalității și tradiției în existența folclorului muzical, din partea a II-a a lucrării *Psihologia Folclorului*, p. 106—139, spațiul nu ne permite a avea în vedere factorii reprezentați prin procesele existenței structurii muzicii, ca de pildă : raportul dintre diferitele manifestări folclorice substructurale (de obicei, muzică vocal instrumentală, coregrafie, text etc.) în cuprinsul întregii structuri a manifestării respective și nici factori privind felul în care colectivitatea respectivă deține fondul tradiției, ca de exemplu : concepția artistică a colectivității etc.

[57] Sînt cunoscute anume locuri în munți unde și astăzi au loc anumite sărbători cu caracter străvechi, iar pentru foarte multe denumirea locului ne mai poate indica manifestarea dispărută.

[58] Procesul mai poate fi surprins și în zilele noastre, prin procesul de creație a cîntecelor și versurilor în care se descriu anumite întîmplări cotidiene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îngloba întreaga viaţă a colectivităţiilor şi, cu toate că nu toate categoriile folclorice deţineau o aceeaşi intensitate a evoluţiei, aceasta avea să se petreacă mult mai lent decît în prezent.

Restricţiile mai puternic impuse de normele unor obiceiuri, precum şi posibilităţile de exprimare muzicală aflate încă în stadii structurale relativ mai simple nu puteau determina schimbări esenţiale.

În urma cercetărilor etnomuzicologice cu caracter monografic exhaustiv[59], s-a putut trage concluzia că, pe măsură ce înaintăm în trecut, avem de a face cu o tipologie muzicală mai restrînsă şi cu o structură morfologică mai puţin diferenţiată. Se poate astfel presupune că în secolul al XIII-lea categoriile folclorice puteau deţine un filon unitar al muzicii tradiţionale, diversificat uneori pe categorii folclorice, dar care putea fi adaptat şi tipologizat conform funcţionalităţii respective.

6.3. Situaţia propriu-zisă a foclorului muzical, încercarea de raportare la procesele şi fondul folcloric românesc din zilele noastre, a urmărit astfel în primul rînd — pe baza datelor expuse mai înainte în cuprinsul acestei lucrări — o delimitare de ordin metodologic la cele patru grupe de referinţă expuse mai înainte[60].

A. Cercetarea *manifestărilor folclorice* cu categoriile şi subcategoriile lor muzicale constituie una dintre cele mai importante probleme, iar cunoaşterea proceselor existenţei şi evoluţiei folclorului românesc ne poate permite o încercare de incursiune în trecutul îndepărtat.

Plecînd de la funcţionalitatea fenomenului folcloric, cu multiplele sale posibilităţi de manifestare, putem presupune cu oarecare certitudine că — însoţind şi reprezentînd totodată activitatea umană în perioada secolului al XIII-lea — acestea aveau în vedere, ca prilej şi execuţie muzicală (muzical-poetică, muzical-coregrafică) vocală şi instrumentală, un bogat repretoriu nupţial cu diferite momente ceremoniale precis marcate (« cîntecul miresei », cîntecele fetelor şi ale femeilor), semnificînd odată cu trecerea fetei la grupa femeilor şi anumite momente sociale cu caracter de petrecere ca, de pildă, catrenele antifonice ce mai dăinuie în zilele noastre în practica nunţilor din nordul Moldovei, Transilvania şi Maramureş; bocetele şi momentele rituale din ceremonialul funebru[61]; folclorul copiilor cu numeroasele sale subcategorii[62]; folclorul pentru copii (cîntecele de leagăn şi jocurile cu copilul mic), apoi o seamă de manifesări rituale executate şi muzical, privind sărbătorile agrare şi pastorale («căluşul », «caloianul », «mumuliţa ploii », «paparuda », « borboratiţa », « drăgaica », « uratul » cetelor de fete şi flăcăi, « colindişul » copiilor[63]) şi alte manifestări din cadrul sărbătorilor de iarnă, ca de pildă cele de Anul Nou : « buhaiul », « capra » în Moldova, « turca » în Transilvania, şi « brezaia » în Muntenia; « ursul », « calul », «moşul şi baba », « plugul ».

O categorie aparte o puteau forma : dansurile însoţite de cîntece vocale şi instrumentale, strigăturile cîntate în execuţia antifonică[64] sau chiotele şi diferitele semnale vocale şi instrumentale[65].

Alături de acestea, desigur că trebuie să fi existat şi bogata categorie a cîntecelor, doinelor şi baladelor în execuţie în special vocală, şi putem presupune, chiar cu un caracter narativ şi improvizatoric mai pronunţat. De asemenea trebuie luate în consideraţie şi eventuale manifestări în special de natură precreştină, obiceiuri ce se aflau în acel timp pe calea dispariţiei şi care pînă în prezent au putut rămîne necunoscute.

Despre toate aceste manifestări presupuse a fi existat în secolul al XIII-lea există o seamă de studii ce au putut evidenţia vechimea lor, ca şi atestarea continuităţii în diferite faze de evoluţie

[59] Întreprinse asupra unor zone puternic foclorice, de către Institutul de folclor din Bucureşti.

[60] Acest procedeu metodologic poate fi aplicat în studierea oricăror etape din trecutul folclorului muzical în momentul cînd folclorul unui popor, sau oricărei colectivităţi, se dovedeşte bogat şi în păstrarea unui fond străvechi.

[61] Presupunem că anumite cîntece religioase executate la priveghi în Moldova, ca şi versurile cîntate în timpul ceremonialului funebru în Transilvania, sau marşurile în execuţie instrumentală pe drumul spre cimitir, sînt de factură mai nouă.

[62] De pildă, formule melopeice : pentru diferite păsări, pentru fenomene cosmogonice, numărători, păcăleli, diferite jocuri etc.

[63] Singura manifestare căreia îi atribuim pe drept termenul de «colindat» la poporul român.

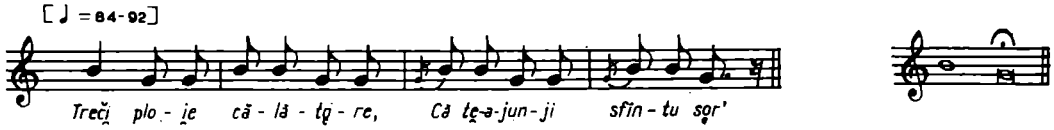
[64] Avem motive de a presupune nu numai o strînsă înrudire între aceste două feluri de însoţire muzicală a coregrafiei, dar şi o mai mare frecvenţă a strigăturilor cîntate, în timp ce muzica instrumentală putea estompa din ce în în ce mai mult participarea cîntecelor vocale de joc propriu-zise.

[65] Chiote de bucurie şi de vînătoare, semnalele vocale de chemare onomatopeizate, semnalele vocale la munca forestieră, la plutărit, de pescar, la hrănirea animalelor şi păsărilor domestice, apoi diferite semnale executate instrumental din bucium.

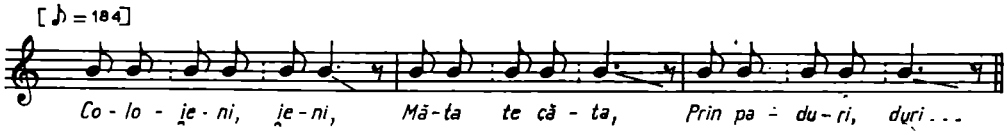
BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

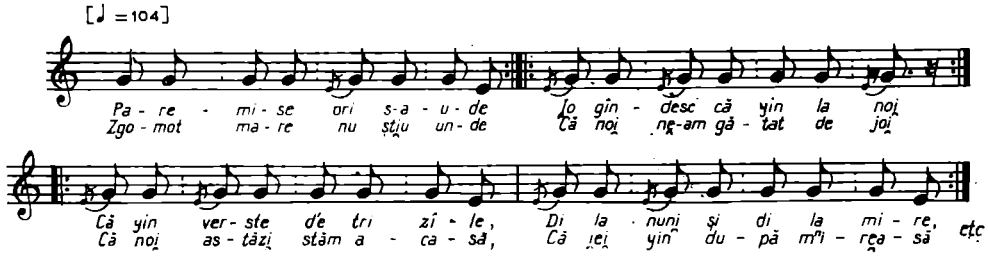
pînă în zilele noastre. Astfel, pentru obiceiurile « căluș »[66], cîntecele de urare ale fetelor din cadrul sărbătorilor de iarnă[67], « coloianul »[68], bocetul[69], « cîntecul miresei »[70], repertoriul pentru copii (cîntecele de leagăn și manifestările-divertisment)[71], repertoriul copiilor[72], semnalele pastorale[73] și hăulitul[74], deținem o seamă de date suficiente pentru a constitui premise în cercetarea unor perioade din trecut.



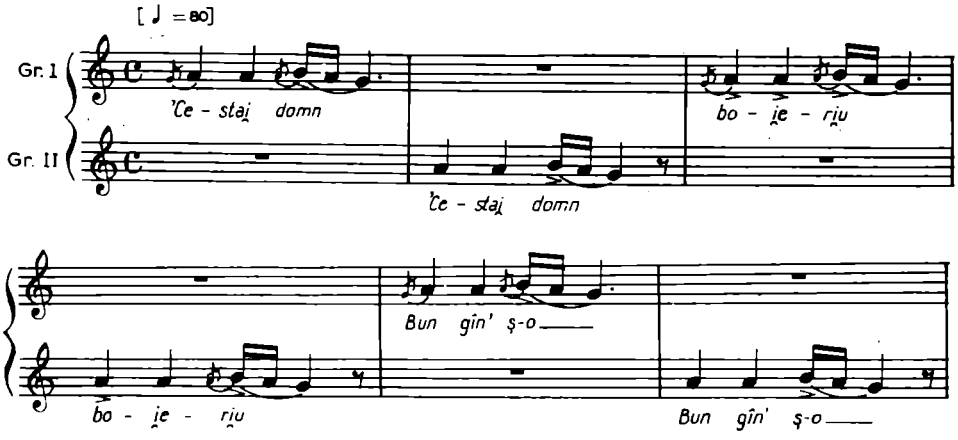
Formulă din repertoriul copiilor pentru trecerea ploii, mg. 4031 IIR, Bilca, Suceava, 1971, ex. Ana Brăilean, 74 ani, culeg. și trans. G. Sulițeanu



Obiceiul „Coloianul", mg. 4149 Ib, Gropeni, Brăila, ex. grup de fetițe, 14—15 ani, culeg. și trans. G. Sulițeanu



Strigăturile femeilor la nuntă, mg. 3838R i, Dumitra, Alba, 1970, ex. Ana Goța, 41 ani, culeg și trans. G. Sulițeanu



[66] G. Sulițeanu, *Une manifestation intéressante de la coutume «Câlouch d'Hiver» dans la zone danubienne de la région de Brăila*, comunicare la cel de al III-lea Congres internațional de studii sud-est europene, București, 1974. Toate studiile menționate la notele 73—81 dețin bibliografia argumentării materialului în studiu.

[67] G. Sulițeanu, *Les Cantiques de souhait «Colindatul» des jeunes filles chez le peuple roumain dans le complexe du folklore balkanique*. Comunicare la Ohrida, R.S.F. Iugoslavia, 1975.

[68] M. Canciovici, *Obiceiul «Coloianul» în folclorul din jud. Brăila*, comunicare la sesiunea științifică «Petrea Crețu Șolcanu», Brăila, 1974.

[69] G. Sulițeanu, *Bocetele din Muntenia*.

[70] G. Sulițeanu, *Elémentes archaïques dans la chanson de la mariée chez le peuple roumain*, în *Zbornik Kongresa S.U.F.J.*, Celje, 1965, p. 223—232.

[71] G. Sulițeanu, *Repertoriul folcloric pentru copii. «Cîntecele de leagăn și jocurile»*, 1974. Volum în curs de editare în cadrul Colecției naționale a folclorului românesc realizat de Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București.

[72] Eugenia Cernea, *Folclorul copiilor*, volum în Colecția națională a folclorului românesc, manuscris.

[73] Gottfried Habenicht, *Despre semnalele pastorale instrumentale*, manuscris, 1969.

[74] Cornel Georgescu, *Hăulitul din Oltenia subcarpatică*, în *Revista de etnografie și folclor*, tom. 11, 1966, nr. 4, p. 371—385.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De prînz ș-o Gîs = ca ș-o

De prînz ș-o

Ra = ța-i ș-o

Gîs = ca ș-o Ra = ța-i ș-o

♩=132

Fe = re = can de ie = lui, De 'cest dom = nu bun,
Car' la ie = re = ca = tu, Mai fo = los če-o dat
Mai fo = los če-o da = tu, În mij = loc 'de raj
În mij = loc de ra = iu, La ma = să gal = bin
La ma = să gal = bi = nă, De-a su = pra pe ma = să
De-a = su = pra pe ma = să, Mă = ru măr = gă = re = lu

Rep. Crăciun: Turca și colinda „Ferecanul", mg. 3840 a (v), Dumitra, Alba, 1970 (grup bărbați 19—65 ani, culeg. și trans. G. Sulițeanu)

[♪=176]

Lui lui lui lui pu = i = șor n

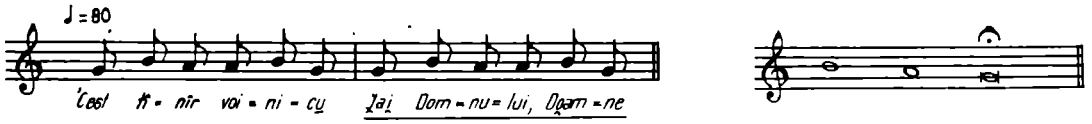
Dormi cu ma = ma în = șe = ti = șor...

Cîntec de leagăn, mg. 4033 d(II), Bilca, Suceava, 1971 (ex. Domnica Irimescu, 38 ani, culeg. și trans. G. Sulițeanu)

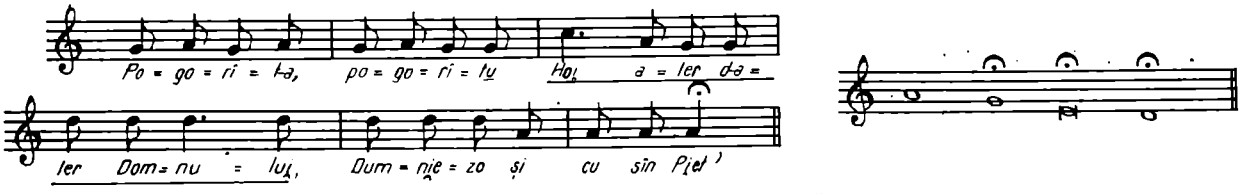
To = co to = co = ne = le = le, Poi = mîi = ne-s Pa = ște = le = le.

Rep. copii, Obiceiul „Toconele", mg. 771 K, Cîmpofeni, Gorj, 1956 (grup băieți 10—12 ani, culeg. G. Sulițeanu, trans. M. Kahane)

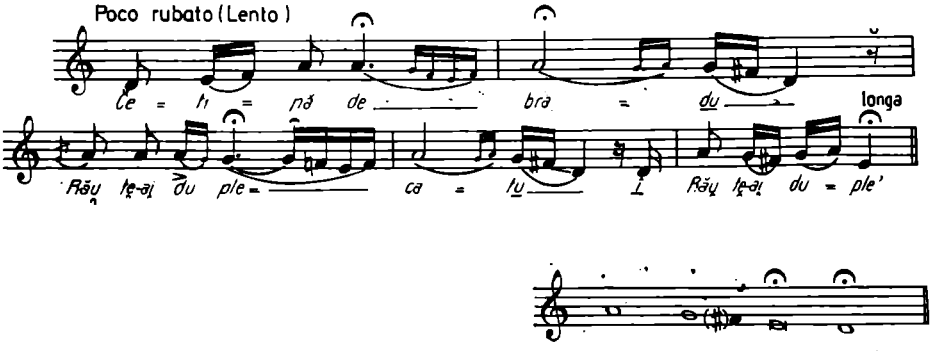
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



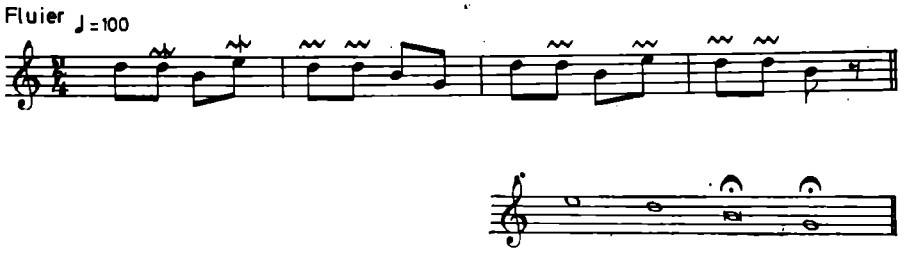
Colinda „Cerbul", Hunedoara (Sabin Drăgoi *303 colinde* nr. 113)



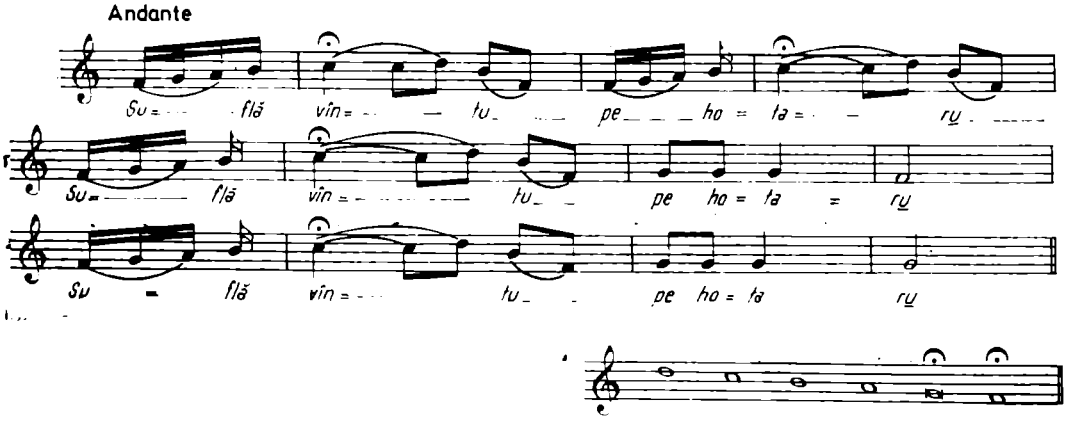
Fg. 7225 b, Bihor, 1939, culeg. și trans. I. Cocișiu



Rep. funebru „Cîntecul bradului", fg. 10253 b, Muncelul Mare, Hunedoara, 1946, grup femei, culeg. și trans. Il. Cocișiu



Sîrba bătrînilor, fg. 3134 a, Bărbătești, Vîlcea, ex. Nic. Tolea, 54 ani, culeg. și trans. C. Georgescu

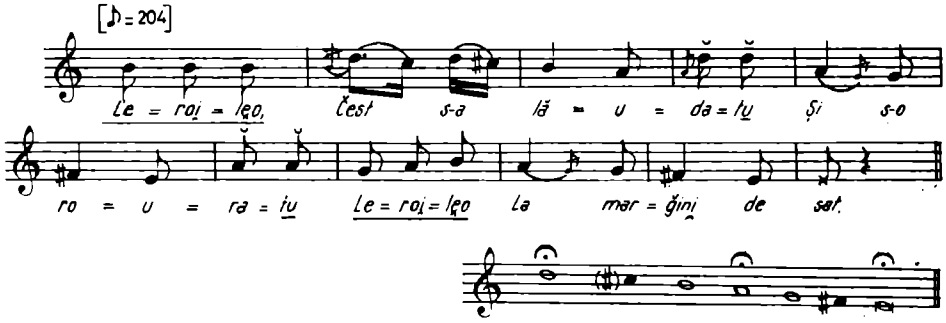


Cîntec, fg. 711 a, Polana, Bihor, col. Bela Bartók, *op. cit.*, p. 44

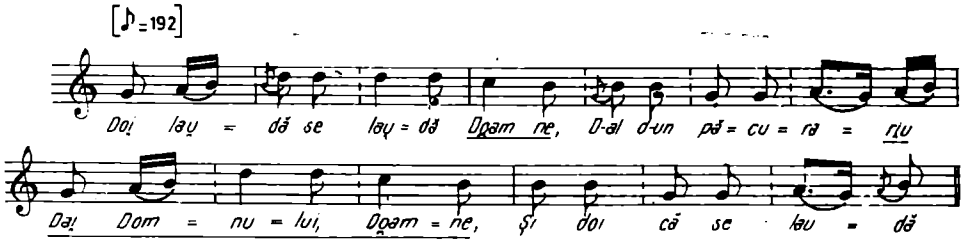
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B. *Evidențierea unor părți principale ale structurilor muzicale* a putut avea în vedere: a) sistemele sonore, b) sistemele formei, c) sistemele ritmice și — în mai mică măsură —d) anumite tipuri muzicale specifice.

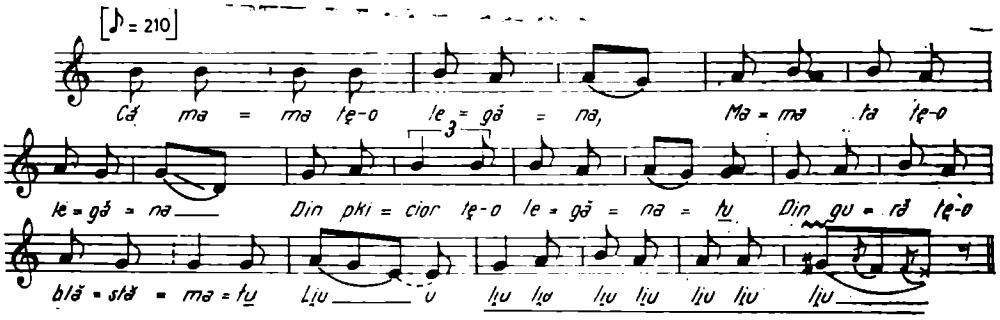
a) Putem încerca să atribuim secolului al XIII-lea prezența în cîntecul vocal a unor *sisteme sonore premodale*, de natură cordică și tonică, nedepășind, în primul caz, pentacordul iar, în cel de al doilea, un sistem tetratonic către împlinirea pentatoniei.



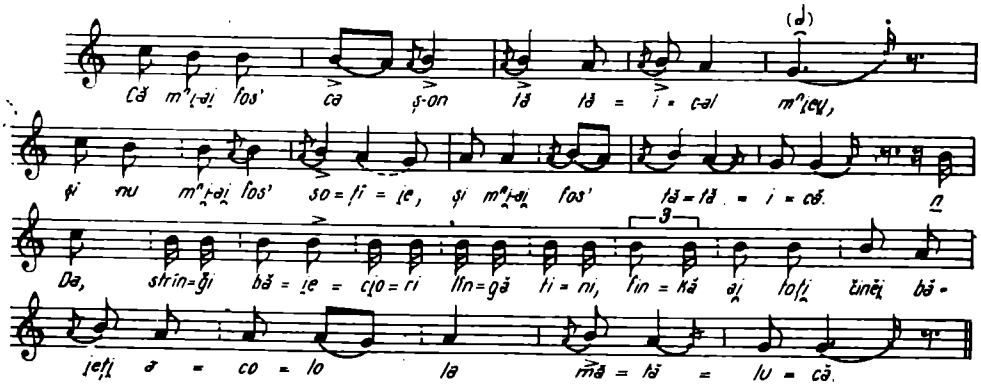
Colinda, fg. 1616, Pecineaga, Tulcea, 1936, *Vechi cîntece de viteji*, E.S.P.L.A., 1956, p. 25



Colinda, fg. 1797 a, Peșteniița, Hunedoara, 1933, ex. grup de flăcăi, culeg. și trans. Il. Cocișiu



Cîntec de leagăn, mg. 813 e, Negrești, Oaș, Maramureș, 1952, ex. Maria Sas, 53 ani, culeg. și trans. G. Sulițeanu



Fragm. bocet, fg. 587, Bucșești, Bacău, 1933 (Maria Dospinescu, 45 ani, H. Brauner, trans. G. Sulițeanu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru anume cîntece ceremoniale străvechi şi bocetele din repertoriul funebru putem presupune prezenţa mai pregnantă a sistemului tricordic de tip major.

b) *Sistemele formei* puteau fi particularizate — întocmai ca în zilele noastre — în diferitele categorii folclorice, corespunzînd astfel firesc atît funcţionalităţii respectivei manifestări, cît şi tipurilor muzicale afectate acesteia.

Evoluţia relativ mai lentă a formei faţă de celelalte două componente morfologice principale ale structurii muzicale pare să-i fi favorizat — alături de sisteme mult evoluate — menţinerea pînă în zilele noastre a unor sisteme străvechi.

Putem presupune o mai mare pondere a sistemului liber de structură celulară ca fiind o caracteristică a majorităţii categoriilor folclorice din acel timp. Desfăşurarea cu caracter melopeic putea cuprinde astfel un număr variat de rînduri muzicale organizate pe cicluri şi încheiate prin motive specifice ale unor cadenţe finale.

Cît despre sistemul muzical strofic, acesta este posibil să fi deţinut o structură celulară organizată motivic şi cu tendinţa de concentrare a rîndului muzical către o conturare mai uniformă a acestuia.

În ambele sisteme, însă, putem presupune că predomina structurarea pe cîte o singură frază sau propoziţiune muzicală, uneori cu variere la cadenţă.

c) Pentru *sistemele ritmice*, avem destule premise pentru a putea presupune că în acea perioadă, alături de sistemele giusto-silabic şi rubato, caracterisice, fiecare în parte, unor categorii folclorice (ca, de pildă, giusto-silabic pentru cîntecele vocale rituale şi cotidiene şi sistemul rubato pentru doine), o mai mare pondere decît în timpul nostru o aveau atît sistemul măsurii $\frac{2}{4}$, precumpănitor în unele melodii de dans şi rituale, ca şi sistemul ritmic complex cunoscut sub denumirea de «aksak[75] ».

Prezenţa puternică a ritmului aksak ne este atestată în zilele noastre de una dintre cele mai vechi şi conservatoare categorii folclorice : cîntecele de urare (colindele) ale fetelor şi flăcăilor. Din păcate, acestea încă nu au fost îndeajuns studiate sub acest aspect, deşi unele studii au dovedit că în trecut aceste cîntece de urare puteau să fi fost dansate[76].

Mai ţinem să semnalăm cu această ocazie şi sistemul ritmic $\frac{1}{1}$ provenit dintr-o primă fază de manifestare a unui timp ritmic primar[77]. Acest sistem apare astăzi frecvent doar în repertoriul copiilor[78], însă structura lui ne apare perfect corespunzătoare şi sistemului formei libere de structură celulară. Aci el mai poate fi întrezărit în melodica unor dansuri ca, de pildă, un anume tip al „brîului"păduresc (Hunedoara), sau în bocetul liber în sistemul de proză melopeică. Pentru timpul secolului al XIII-lea el mai putea probabil constitui de asemenea osatura unor cîntece rituale şi a unor cîntece narative.

d) *Tipologia muzicală* reprezintă o problematică mai dificilă, în care pot precumpăni mai mult datele logice obţinute prin analogie cu straturile vechi ale folclorului românesc contemporan, decît evidenţierea certă a unui material faptic. Cu toate acestea, relativ la numeroasele cercetări etnomuzicologice cu caracter monografic întreprinse în timpul nostru, privind cîte o zonă sau doar cîte o categorie folclorică (aceasta însă la întreg poporul român) s-a putut evidenţia că, pe măsură ce înaintăm în trecut, avem de a face cu o tipologie muzicală mai restrînsă şi cu o structură a sistemelor morfologice componente mai puţin diferenţiată. Pentru secolul al XIII-lea putem astfel presupune prezenţa unui folclor unitar şi caracteristic pentru fiecare categorie folclorică şi adaptat funcţionalităţii acesteia.

[75] Constantin Brăiloiu, *Le Rythme Aksak*, în volumul Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1967, p. 235—279.

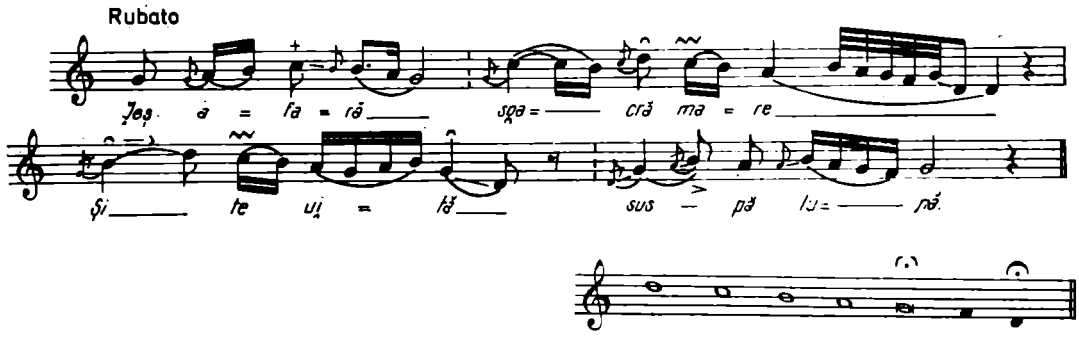
[76] G. Sulţeanu, *Unele cîntece de dans aromâne şi unele colinde româneşti*, 1954, manuscris aflat în Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R. S. România ; Gh. Ciobanu, *Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor*, în *Revista de etnografie şi folclor* tom. 9, 1964, nr. 1, p. 33—69 ; G. Sulţeanu, *Les Chansons de danse des peuples balkaniques et les noëls du peuple roumain*, în *Le Folklore Macédonien*, 1969, Skopje, nr. 3—4, p. 265—282.

[77] G. Sulţeanu, *Kinestezia şi ritmica folclorului copiilor. Contribuţia psihologiei în studierea folclorului comparat*, în *Revista de etnografie şi folclor*, tom. 13, 1968, nr. 3.

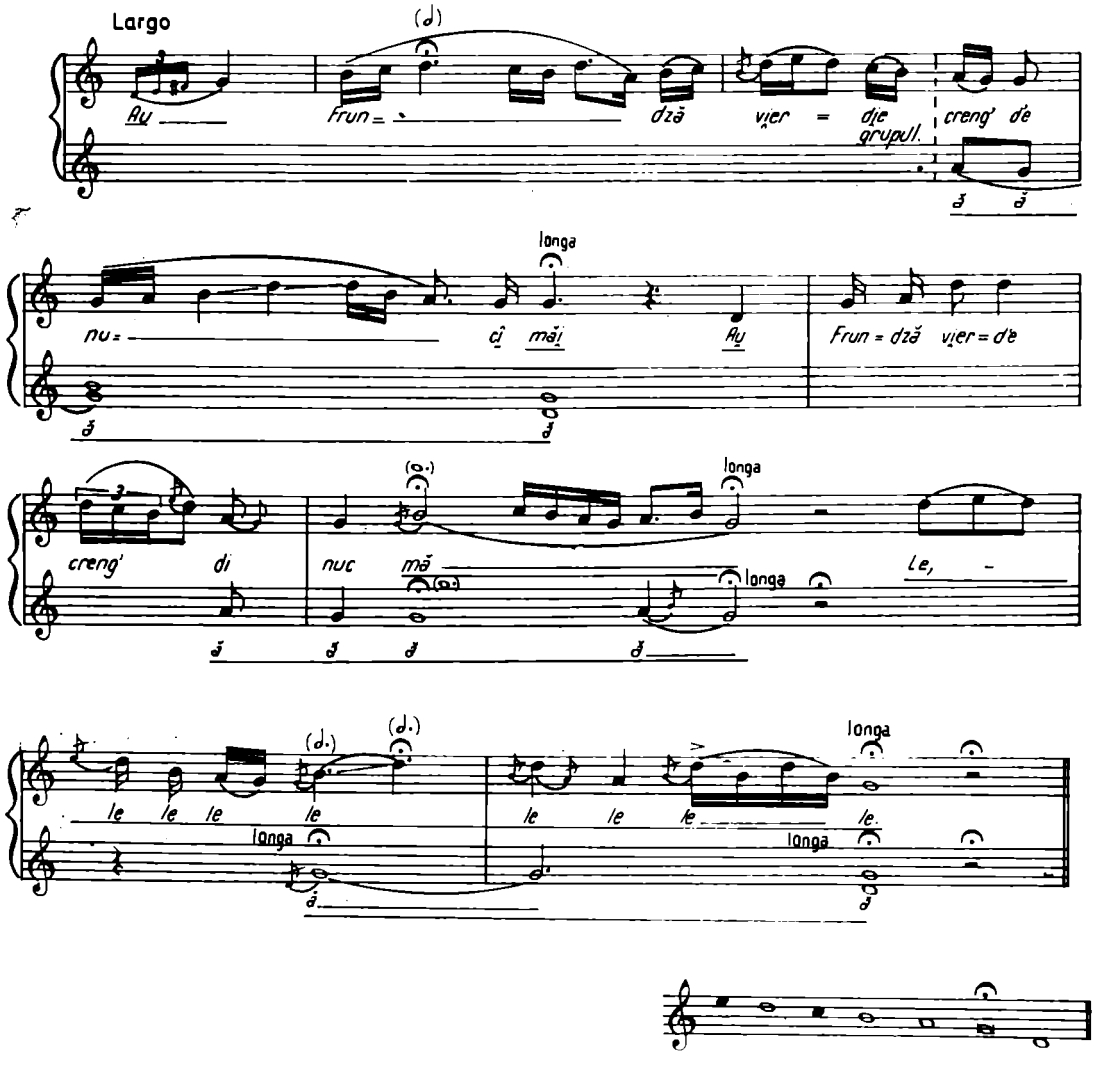
[78] G. Sulţeanu, *La Valeur d'un temps rythmique primaire dans le processus de la perception musicale des enfants*, în *Zbornik Kongressa S.U.F.J.*, Porec, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Existența unui număr mai restrins de tipuri muzicale putea fi redusă la cîte un singur tip muzical pentru cîte o categorie folclorică, posibil exceptînd — și aci într-o mică măsură — muzica de dans sau unele subcategorii ale cîntecului de fiecare zi. Și dintre acestea, însă, unele puteau deține cîte un singur tip muzical, ca, de pildă, doina, descîntecele (catrene) la nuntă aflate și azi în



Cîntec nupțial, fg. 10183 a, Ghelar, Hunedoara, 1946 (Jofia Toma Marian, 37 ani, culeg. I. Cocișiu, trans. M. Kahane)



Cîntecul miresii, mg. 1048 a, Borlovenii Vechi, Caraș, 1957 (Paraschiva Banuș, 45 ani, și grup de femei, culeg. și trans. G. Sulițeanu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

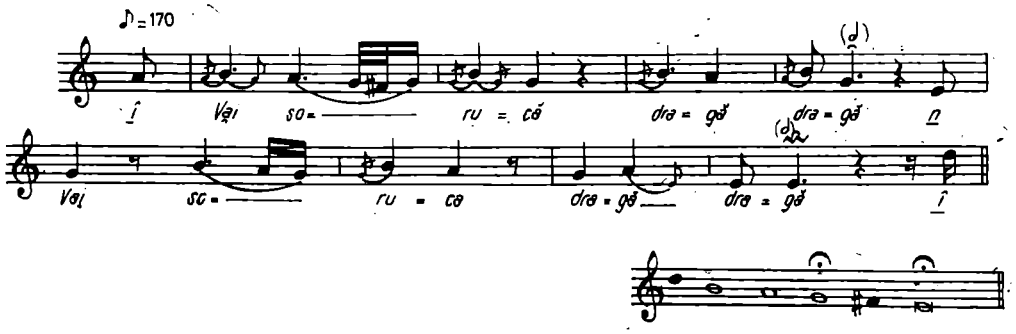
Transilvania şi Moldova de Nord, anumite cîntece ale tineretului la şezători şi clăci (Bihor) sau cîntecul bătrînesc (baladă)[79].

Mare parte dintre cele mai vechi tipuri muzicale, identificate în zilele noastre în fiecare dintre categoriile şi subcategoriile folclorului muzical românesc, este posibil să fi făcut parte şi din fondul secolului al XIII-lea. De exemplu, unul dintre tipurile muzicale vechi ale «cîntecului miresii », pe care l-am considerat ca făcînd parte din fondul arhaic românesc[80], ne-a apărut, nu întîmplător, foarte îndeaproape înrudit cu unul dintre tipurile de asemenea vechi aflate în repertoriul nupţial al macedonenilor, precum şi la aromâni[81].

Mai putem presupune pentru secolul al XIII-lea o mai puternică înrudire tipologică între diferitele categorii folclorice. Aceasta ne apare ca un prim rezultat al folosirii unor relativ aceleaşi elemente morfologice, reprezentative pentru un anumit stadiu de evoluţie a muzicii populare. În acest sens, meţionăm contribuţia adusă de acele studii in care este urmărită, pe baza sistemelor sonore, înrudirea dintre tipurile diferitelor categorii folclorice dintr-o aceeaşi zonă folclorică[82].

C. *Elemente morfologice astăzi secundare şi sporadice, însă în trecut posibil să fi fost principale.* Acestea constituie cea de a treia grupă de referinţe, care a fost realizată pe baza nu numai a prezenţei acestor elemente în tipuri muzicale mai vechi, dar şi după locul pe care îl ocupă în economia tipului muzical respectiv. Pe această cale putem presupune că în trecut aceste elemente erau şi mult mai frecvente. De pildă, găsim : formula de încheiere a strofei sau ciclului muzical, folosind la cadenţă repetarea prelungită a sunetului final[83]; ataşarea la sunetul final a unui sunet slab, situat ascendent[84], la un interval de terţă mică sau mare, cvartă sau cvintă perfectă. Această particularitate ne apare astăzi şi ca o îndepărtată înrudire cu fondul tracic (prezenţa ei însă este semnalată pe un timp tare, la albanezi şi macedoneni[85]).

De asemenea, tot ca o formulă tipică şi arhaică a cadenţei finale ne apare încheierea fie printr-un salt descendent de terţă mică, respectiv *sol-mi*[86], fie de cvartă perfectă, respectiv *la-mi* (*sol-re*), ambele ca reprezentînd vechea structură premodală sau pentatonică a tipului melodic.



Bocet la soră, fg. 608, Simpietru de Cîmpie, Cluj, 1933 (Sia Munteanu, 42 ani, culeg. H. Brauner, trans. G. Sulţeanu)

D. O ultimă grupă a fost formată din *elemente morfologice astăzi evoluate, însă cu vădită origine în stadii arhaice.* De pildă, deseori putem observa originea premodală sau pentatonică a unui tip muzical, datorită profilului unor sunete muzicale dovedite cu funcţionalitatea de pien.

[79] Varietatea muzicală a baladei contemporane, diversificată pe mai multe tipuri muzicale, credem că este apărută ulterior.

[80] G. Sulţeanu, *Éléments archaïques dans la chanson de la mariée* . . . .. op. cit.

[81] G. Sulţeanu, *Quelques aspects des chansons de la mariée chez les peuples roumain et macédonien*, în *Revue de Folklore Macédonien*, Skopje, 1972, vol. 5, p. 173—182, nota 22, v. var. mg. 2738 K. rep. nupţial aromân «Ieşi dado afară ».

[82] Marliana Kahane, *Baza prepentatonică a melodiciî din Oltenia subcarpatică*, în *Revista de etnografie şi folclor*, tom. 9, 1964, nr. 4—5, p. 387—411; idem, *De la cîntecul de leagăn la doină*, în *Revista de etnografie şi folclor*, tom. 11 1965, nr. 2, p. 477—489.

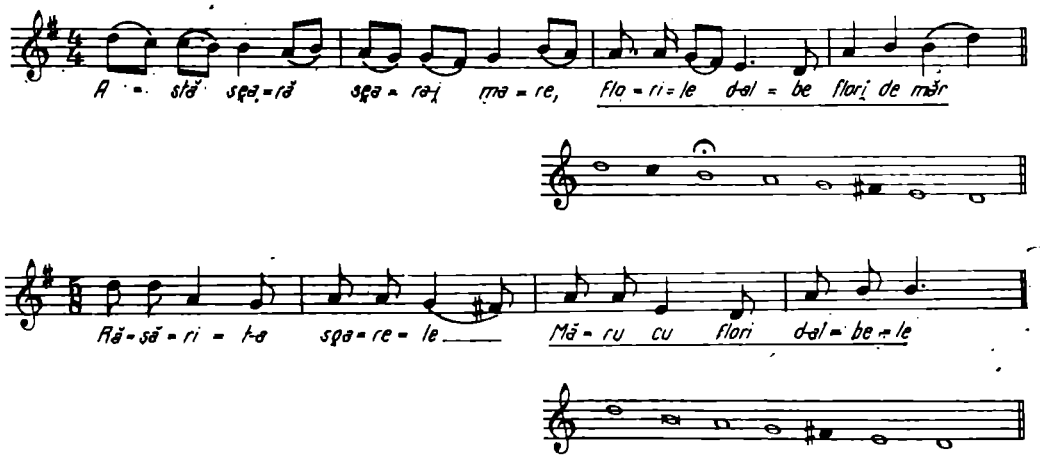
[83] G. Sulţeanu, *La Formule de la finale répétée* . . .

[84] G. Sulţeanu, *Încercare de caracterizare a folclorului muzical din judeţul Brăila în complexul folcloric românesc contemporan.* Comunicare la sesiunea ştiinţifică «Petrea Creţu Şolcanu », Brăila, 1973.

[85] Chiar executat ca un sunet final de expansiune pe vocala *I* !

[86] După sistemul de notare muzicală în care *mi* este sunetul final.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Colinda, fg. 2016, Jugur, Argeș, 1936 (grup de fete, culeg. T. Alexandru, trans. G. Suliţeanu)

Pentru fiecare dintre aceste grupe deţinem nu numai un material relativ bogat dar şi o seamă de informaţii de ordin comparativ cu celelalte ramuri ale poporului român, ca şi cu fondul autohton străvechi al unora dintre popoarele balcanice ca: bulgarii, macedonenii, grecii, sîrbii şi albanezii.

Totodată, ţinem să precizăm faptul deosebit de important că toate elementele muzicale avute în vedere sînt prezente la întreg poporul român.

6.4. Aspectele execuţiei vocale şi instrumentale din acel timp ar putea fi conturate ca deţinînd o seamă de caracteristici proprii faţă de timpul nostru. În primul rînd se poate presupune ponderea mult mai mare a execuţiei vocale şi în special prezenţa acesteia în categoriile folclorice cunoscute astăzi ca specifice execuţiei instrumentale. În muzica de dans, de pildă, întîlnim şi în zilele noastre, ca reminiscenţe, cîntecele fetelor din judeţul Mureş, al femeilor din judeţul Suceava, şi de asemenea, ca o formă evoluată diferit, strigăturile cîntate antifonic ale bărbaţilor, de exemplu în Maramureş, Sibiu, Rîmnicu Sărat.

O altă situaţie similară o prezintă cîntecele de nuntă despre care putem presupune că în trecut erau executate vocal la întreg poporul român şi care astăzi în Muntenia, Moldova şi Dobrogea, preluate în repertoriul lăutăresc la început vocal-instrumental, au sfîrşit prin a-şi pierde execuţia vocală [87].

6.5. Execuţia instrumentală populară aparţinînd instrumentelor arhaice de suflat: cimpoiul, buciumul, tilinca, fluierul şi cavalul, frunza, solzul de peşte, apoi cornul de berbec, cornul de bou, pana de gîscă, buhaiul, apoi tobe mici, clopote şi clopoţei putea fi, ca posibilităţi tehnice, destul de apropiată celei din timpul nostru.

Putem presupune că, în mediul popular, celelalte instrumente de suflat şi cele cu coarde, consemnate mai tîrziu de către istorici ai muzicii, nu erau folosite în acel timp. Prea puţinii lăutari nu ajunseseră încă un factor activ în muzica satului, cu toate că în secolul următor aceştia vor fi atestaţi documentar[88]. Este posibil însă ca secolul al XIII-lea să fi marcat abia începutul procesului infiltrării lăutarilor (ţigani) în muzica populară românească, deoarece, cîteva secole mai tîrziu încă, aceştia nu figurau constitutiv[89] în viaţa folclorică a celor mai multe dintre colectivităţile săteşti[90].

Mai putem presupune că muzica instrumentală deţinea şi o melodică specifică manifestată prin cîntece, melodii de dans, repertoriu pastoral, diferite semnale, precum şi însoţirea cu dobe, fluiere,

[87] După informaţiile obţinute în numeroase culegeri, procesul s-a petrecut aproape sub ochii noştri, în ultima jumătate de veac.

[88] În anul 1387, domnitorul Ţării Româneşti, Mircea cel Bătrîn, pomeneşte într-un act de dar mănăstirii Tismana pe ţiganii lăutari (G. Breazul, *Istoria muzicii româneşti*, ms., apud R. Ghircoiaşu, *Contribuţii la Istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, 1963, p. 105).

[89] În sensul că nevoile locale erau împlinite de către ţărani, cu instrumentele lor arhaice: cimpoi, fluier, caval, iar numai rareori — începînd de prin secolul al XIX-lea — lăutarii erau chemaţi pe la nunţi. Pînă atunci se pare că o lungă perioadă atît starea lor de robi, cît şi sărăcirea păturii ţărăneşti libere, în perioada feudală, nu le permitea o mai mare libertate de activitate în mediul sătesc.

[90] De pildă, cercetările cu caracter monografic întreprinse în zona folclorică Muscel au descoperit mai multe sate în care vioara a fost pentru prima dată cunoscută în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

corn de berbec, clopote, buhai, clopoței, pană de gîscă, bice, a unor obiceiuri din cadrul sărbătorilor de iarnă[91] sau doar cu buciume sau fluiere a repertoriului funebru[92].

6.6. Mai putem atribui secolului al XIII-lea — ca reminiscențe ale unor stadii mai vechi de evoluție —, prezența mai frecventă decît în zilele noastre a stilurilor de execuție diafonică, heterofonică și polifonică.

Atît diafonia cît și heterofonia ne pot apărea ca fenomene spontane. În cazul diafoniei, asocierea, prin suprapunere, a execuțiilor vocale cu cele instrumentale[93] în interpretarea unei aceleiași melodii prezintă firesc unele deosebiri. În cazul heterofoniei găsim asocierea mai multor execuții instrumentale ca, de pildă, a mai multor fluierași[94], în interpretarea unei melodii de dans sau aceea dintre un cîntec vocal și însoțirea instrumentală, într-o manieră ce inevitabil produce deseori mici contramelodii izvorîte din fantezia creatoare a instrumentiștilor.

În schimb, polifonia reprezintă o asociere, transmisă prin tradiție la un nivel organizat deliberat, printr-o suprapunere a sonorităților executate de către participanții respectivi. Cu toată structura ei rudimentară — așa cum se prezintă astăzi doar în unele cîntece vechi, cîntecul de nuntă și ritualul funebru din zona bănățeană[95] —, polifonia ne apare ca rezultat al îndeplinirii unor norme muzicale bine cunoscute de către colectivitatea deținătoare. Spre deosebirile de sistemele polifonice întîlnite în zona balcanică, la aromâni, macedoneni, sîrbi și albanezi, la poporul român polifonia nu constituie astăzi decît reminiscența unui străvechi element de legătură cu această zonă. Puternica structură omofonică a muzicii populare românești ne face să presupunem că, în această parte, chiar dacă în secolul al XIII-lea polifonia putea fi mai frecventă, totuși ea nu reprezenta decît prelungirea unei arii cu centrul de astă dată în Balcani, poate de natură ilirică.

6.7. Un aspect important al folclorului îl putem atribui *procesului improvizației*[96]. Acesta trebuie să fi fost mult mai general și mai puternic în acel timp.

Dacă în zilele noastre fenomenul improvizatoric ne apare ca un proces permanent de creație în multe dintre categoriile folclorice din zona de nord a țării, iar în rest doar în cîteva categorii folclorice: cîntecele de leagăn, bocetul din repertoriul funebru, catrenele fetelor și femeilor[97], de asemenea strigăturile de dans, perioadei secolului al XIII-lea îi putem atribui o puternică efervescență improvizatorie-creatoare și pentru categoria cîntecelor de fiecare zi (cu diferitele sale subcategorii). De aici putem conchide — datorită faptului că în mod legic procesul improvizatoric al textului se putea desfășura pe un singur tip muzical — că și în secolul al XIII-lea fiecare categorie folclorică vocală, în afară de cea coregrafică și aceea a cîntecelor, nu deținea decît un tip muzical potrivit structurii textului.

Procesul improvizatoric se mai desfășura cu siguranță și în repertoriul pastoral prin melodiile instrumentale specifice de conducere a turmei, generale și astăzi pe întreaga țară și, de asemenea, în execuția muzicală de structură liberă, celular-motivică[98] a dansului « brîu », astăzi existentă — în mai mică măsură — în Hunedoara (Ținutul pădurenilor), Muntenia, Dobrogea și sudul Moldovei.

[91] Mai pot fi consemnate și în zilele noastre, în aproape toate manifestările de teatru popular. Despre prezența însă a acompaniamentului ritmic al dobelor în obiceiul colindatului din Hunedoara, ținem să aducem precizarea că unii etnomuzicologi au interpretat greșit o înregistrare experimentală, — făcută la cererea culegătorului — în studioul Institutului de folclor din București, în anul 1957 —, prin care li s-a sugerat colindătorilor să se acompanieze și în timpul execuției colindei, fapt în realitate neobișnuit pînă atunci, acompaniamentul instrumental fiind folosit doar în timpul mersului de la o casă la alta. Efectul interesant, precum și copierea acestor înregistrări pe disc au dus la o mare popularizare a acestui procedeu, în întreaga zonă, întărindu-se pe măsură ce și diferitele festivaluri artistice îl promovau.

[92] Fenomen rămas caracteristic și în zilele noastre pentru partea nordică a Transilvaniei și Moldovei.

[93] Sau doar instrumentale sau chiar vocale, însă, spre deosebire de heterofonie, diferențierea execuției nu provine din dorința executanților de a interveni creator în desfășurarea procesului de îmbinare, ci din posibilitățile oferite de mijloacele sonore folosite și din variațiile de mai mică intensitate, firești culturii orale.

[94] În timpul nostru heterofonia cuprinde o mult mai mare varietate de instrumente participante.

[95] În Banat, cu toată existența tradiției corale sătești, de peste o sută de ani, stilul polifonic popular întîlnit frecvent în interpretarea cîntecelor pare să se fi născut din suprapunerea și adaptarea unei tehnici corale literate (scrise) peste un fond mai vechi popular.

[96] G. Sulițeanu, *Les Implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation concernant le folklore musical roumain*, în *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 8, 1976, Queens University Kingstone, Ontario, Canada, p. 97—107.

[97] Astăzi, caracteristice pentru zonele din Transilvania: Bihor, Alba, Năsăud; Nordul Moldovei și Maramureș, unde catrenele prezintă un caracter de dialog, în special la nunți și șezători.

[98] Spre deosebire de procesul improvizatoric al structurii frazale, în care diferite fraze apar îmbinate liber, de factură mult mai nouă în timp, apărut respectiv în prima parte a secolului al XX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În schimb, unele cîntece rituale trebuie să fi fost probabil cu texte mai ample şi axate pe melodiile fixe, controlate cu rigiditate de către colectivitatea deţinătoare.

7. Oprindu-ne aici cu specificarea unora dintre caracteristicile morfologice muzicale atribuite fondului folcloric al secolului al XIII-lea avem în vedere că, foarte posibil, viitoare cercetări vor putea releva şi alte elemente.

De pildă, un material bogat ne-ar putea oferi problematica legăturii cu limbajul verbal prin diferitele particularităţi de text ce apar în zilele noastre doar în momentul execuţiei muzicale, reprezentînd fie străvechi elemente de limbă [99], fie o structură tipologică muzicală mai veche [100]. De asemenea, procesele evoluţiei versificaţiei ne-ar putea eventual indica pentru secolul al XIII-lea o mai vie prezenţă a sistemelor de versificaţie spre calea transformării în sistem de şapte şi opt silabe [101].

O ultimă observaţie necesară ar fi precizarea că secolului al XIII-lea îi putem atribui o intensificare a procesului de creaţie şi variaţie a muzicii populare româneşti, impulsionat în special de zorile unei noi conjuncturi istorico-economice aflate pe calea unei statorniciii statale. Aceasta ar putea explica mai judicios şi cu argumente psihologice, varietatea tipologică din ce în ce mai bogată cu cît ne apropiem de timpul nostru.

În încheiere, ţinem să aducem precizarea că toate observaţiile expuse în lucrarea de faţă nu constituie decît premise ce urmează a fi verificate de cercetări viitoare de ordin interdisciplinar; la acestea putem spera să contribuie şi cataloagele tematice ale morfologiei muzicii populare, pe măsură ce ele se vor fi realizat, prin care va fi posibilă evidenţierea stadializării evoluţiei muzicii populare româneşti. Pentru moment, mărturisim faptul că am dorit să semnalăm şi pe această cale posibilităţile etnomuzicologiei la studierea formării, poporului român şi realizarea unităţii sale.

PREMISSES FOR THE STUDY OF 13th CENTURY ROMANIAN MUSICAL FOLKLORE

SUMMARY

Finding some data on the musical folklore for the periods when no written musical material is available requires ethnomusicologists to rely upon information provided by other disciplines e.g. history, archaeology, linguistics, psychology, and moreover, to look into the rich, older musical folklore of the Romanian people.

From a methodological viewpoint two processes of traditional permanence have been followed: (a) direct continuity from one century to the next in which transformations do not affect the common elements and (b) the process of mediated continuity spanning a longer time interval — ,whose evolution is marked by the massive introduction of novelty.

Besides, the lapse of seven centuries counting approximately twenty-one generations represents, for the memory of a collectivity, a time-interval liable to having transmitted tradition from one generation to the next according to the functionality of the respective folkloric phenomenon. The material studied has been divided into four reference groups: I. Manifestations followed all along their development; II. Principal parts of the musical structure; III. Some morphological musical elements secondary today, presumably principal in the past and IV. Some already evolved morpho-

[99] G. Suliţeanu, *Elementul naraţiv şi aspectul muzical în cîntecele funebre ale românilor şi sîrbilor din zona «Porţile de Fier» («Gerdap»)*, în *Actele Simpozionului dedicat reciprocităţilor iugoslavo-române în domeniul literaturii populare*, Pancevo, 1972, p. 557—590.

[100] Ca, de pildă, onomatopeea guturală a doinei de tip maramureşean.

[101] Problemă tratată începînd din anul 1954, în studiul comparativ: *Unele cîntece de dans aromâne..*, şi dezvoltată în *Psihologia folclorului muzical*, partea a treia: Psihologia structurii folclorului muzical. Procese psihofiziologice privind geneza şi existenţa limbajului muzicii populare. Cap. IV, «Sintaxa şi diferitele sisteme morfologice». De asemenea, expusă pe larg în studiul *Repertoriul folcloric «pentru copii» (Cîntecele de leagăn şi cîntecele divertisment la poporul român*, volum în colecţia Naţională a Folclorului Românesc, Bucureşti, manuscris, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

logical elements whose structure nevertheless, visibly indicates their having originated from ancient forms.

Taking into account the lawlike character of the existence of musical folklore one may distinguish 13th-century folklore by the following substrates : (a) a general primary human stock ; (b) an ancient proto-Daco-Getic stock ; (c) an ancient Daco-Getic-Roman stock ; (d) an ancient Romanian stock ; (e) an old Romanian stock and (f) a recent Romanian stock.

Thus, beside certain factors of evolution, we followed also the development stage of the different morphological systems and the respective musical folkloric events in the 13th century.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERE PENTRU UN ISTORIC AL ESTETICII MUZICALE ROMÂNEȘTI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA (I)

ANCA IALOBEANU

Primul tratat românesc de estetică muzicală, reprezentînd un sistem închegat, este cel de la 1933 al lui Dimitrie Cuclin [1]. Pînă la el nimeni nu întreprinsese la noi cu deplină consecvenţă o investigare metodică a fenomenului muzical.

În decursul secolului al XIX-lea putem urmări cum se înfiripă, din diferite contribuţii, cîteva discipline ale muzicologiei : teorie, istoriografie, folcloristică, lexicografie, urmînd fiecare, după specificul ei, evoluţia spiritului critic. Aceste discipline ajung ca pînă în pragul secolului al XX-lea să se constituie ca adevărate specializări, delimitîndu-şi obiectul şi misiunea particulară în cadrul culturii româneşti. Cîteodată, ca în cazul folcloristicii sau lexicografiei muzicale, cercetările româneşti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea se ridică la nivel european, aducînd unele contribuţii de referinţă. Estetica muzicală se încheagă însă ca atare la noi abia în secolul al XX-lea.

Totuşi locul nu era decît în aparenţă viran. Cînd examinezi într-o privire de ansamblu cele ce s-au scris în secolul al XIX-lea — în cadrul altor preocupări — despre gustul muzical, despre natura şi rostul muzicii, despre alcătuirea sau evoluţia ei, poţi constata o gîndire remarcabil de evoluată asupra fenomenului muzical, devansînd în general practica muzicală românească prin acurateţea unor principii.

Într-o bună măsură, în ceea ce priveşte recunoaşterea domeniului de cercetare, abordarea estetică depăşeşte, mai ales la început, chiar şi discipline care au dobîndit o temeinică aşezare în secolul al XIX-lea (folcloristica de pildă, unde concluziile şi disputele asupra obiectului şi metodelor sînt notorii).

Că nu s-au scris pînă la Dimitrie Cuclin lucrări speciale de estetică muzicală, sau că nu putem numi un estetician al muzicii aşa cum putem numi un etnomuzicolog ca T. T. Burada, un lexicograf ca Titus Cerne, un analist ca Eusebie Mandicevski (dar ţinînd seama că aceştia sînt cu precădere istoriografi !), faptul poate să ţină mai mult de conjunctură. Cu excepţia lui Anton Pann, — şi în oarecare măsură a lui Nicolae Filimon — pînă la apariţia pleiadei de critici-muzicologi din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea [2], nu muzicienii de profesie, ci doi cărturari de larg orizont, Odobescu şi Maiorescu, sînt cei care meditează cu profunzime şi pertinenţă asupra unor probleme de estetică muzicală, privite în relaţie cu celelalte arte.

Ce teren găsesc ei în această direcţie, în cultura românească ?

[1] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, Bucureşti, 1933.

[2] Ne referim în special la Titus Cerne, Grigore Ventura, C.M. Cordoneanu şi Eusebie Mandicevski, ultimul desfăşurîndu-şi activitatea muzicologică la Viena.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Formulări sumare asupra expresiei muzicale se întîlnesc încă din primele tipărituri bisericeşti în româneşte din secolul al XVIII-lea [3], însă par a fi reproduse cu un relativ automatism după diferite modele. Gînduri asupra relaţiei dintre muzică şi spiritul naţional, generînd uneori digresiuni de ordin mai general asupra artei muzicii, pot fi găsite la majoritatea intelectualilor progresişti de la începutul secolului al XIX-lea, la Eftimie Murgu [4], de pildă, sau Kogălniceanu [5], Gheorghe Bariţiu [6], Alecu Russo [7], şi mai ales la Costache Negruzzi [8]. Studiul lui Negruzzi este caracteristic orientării ideologice a etapei din jurul anului 1840, cînd *Dacia literară* reprezenta focarul în care convergeau, după o severă filtrare, propuneri de soluţii pentru propăşirea literaturii şi a celorlalte arte. Arta şi literatura — suna convingerea lui Kogălniceanu — n-au speranţă de viaţă decît acolo unde îşi trag originea din însăşi tulpina popoarelor [9]. Această idee centrală a curentului *Daciei literare*, Negruzzi o afirmă în termenii unui determinism care va găsi ecou şi la Odobescu sau la Filimon, şi care poate că este, la rîndu-i, ecoul simplificat al unor doctrine artistice apusene [10] : « Natura voieşte ca omul să-şi cînte plăcerile şi suferinţele. Prin cîntecele sale, el îşi zugrăveşte gîndul, năravurile, faptele, într-un cuvînt toată fiinţa sa ; *cîntecul este o răsfrîngere a sufletului său* » ⟨*subl. n.*⟩ ; sau mai departe : « Moldavia, atît prin poziţia sa geografică, cît şi prin climatul său se poate socoti între ţările organizate pentru muzică » [11].

Însă abia *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti*... al lui Anton Pann ne apare ca o primă încercare de meditare coerentă şi sistematică asupra muzicii, mai ales în părţile introductive [12] (« *Către iubitorii de muze* » şi *Introducere*). Anton Pann nu numai că izbuteşte să concentreze o problematică surprinzător de bogată faţă de predecesori, ci o şi expune cu virtuozitate, într-o formă de o densitate extremă.

El nu-şi pune însă întrebări, ci mai mult afirmă, lucrurile părîndu-i de la sine înţelese. Forma de dialog : întrebare—răspuns, sub care îşi redactează cuprinsul lucrării, nu-i decît un procedeu retoric aici. Încape în această siguranţă a lui Anton Pann nu atît erudiţie, căci nu de această specie ţin vastele sale cunoştinţe, ci mai curînd liniştea înţelepciunii populare pe care a întruchipat-o [13].

Anton Pann îşi deschide lucrarea căutînd să lămurească începuturile muzicii. Aceasta i se pare de mare necesitate, întrucît după atîtea secole de cultură muzicală — în care a apărut şi multă speculaţie — s-ar ivi riscul de a uita natura muzicii şi legile ei, ducînd-o spre degradare printr-un exces de rafinament. « Noi însă ştim ⟨subliniază el⟩ că Muzica e în lume tot d'odată cu firea vieţuitoare » (*Bazul teoretic*..., p. IX). Conform tradiţiei psaltice de la care Pann nu se abate, muzica ar fi de origine divină : « Ea este însuşi glasul şi cuvîntul pe care l-a insuflat Dumnezeu în om », dar imediat urmează, punînd omul drept măsură : « ...pentru că toată glăsuirea şi tot cuvîntul este

[3] Din *Psaltirea* lui Cesarie din Rîmnic (tipărită la 1799) : «Meşteşugul cîntărilor a fost nu numai în laudă la cei vechi, ci şi în mare socoteală, încît filozoful Pythagora zice cum că sufletul nostru iaste alcătuit în trup după armonia musichei, şi pentru aceea auzul omenesc are mare pornire către armonia glasului, care armonie iaste puternică a preface patimele omeneşti, schimbîndu-le după a lor mişcare » ; sau : « Cîntarea psalmilor este liniştea sufletului, dare pricinuitoare de pace, căci potoleşte tulburarea gîndurilor, îmblînzeşte mînia sufletului <. . .> » (cf. O.L. Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. II, Bucureşti, 1971, p. 65—67 ; vezi şi I. Bianu, D. Simionescu, *Bibliografia românească veche*, vol. IV, Bucureşti, 1944 p. 257—258 ; I. Ilieşcu, *Geneza ideilor estetice în cultura română*, Timişoara, 1972, p. 139).

[4] Eftimie Murgu este dintre primii români care încearcă să dovedească, prin intermediul muzicii populare, specificul naţional : «Muzica nu este un element de mică importanţă în caracterizarea unei naţiuni. Cîntecele naţionale exprimă caracteristica gustului naţional. Din acestea vor fi plăsmuite obişnuitele *Tanz-Sonaten*, care vor da măsura creaţiei şi gustului naţional, şi nu li se va înfăţişa iubitorilor de muzică o oglindă întunecată cînd se va crea în acest spirit » (E. Murgu, *Combaterea disertaţiei apărută sub titlul Dovadă că românii nu sînt de obîrşie romană şi că acest lucru nu reiese din limba lor italo-slavă*. Cf. *Scrieri*, îngrijitor de ediţie I.D. Suciu, Bucureşti, 1969. Vezi şi : G. Breazul, *Valorificarea artistică a folclorului* în *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1966, p. 131 ; Gh. Ciobanu, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume*, vol. I. Bucureşti, 1976, p. 26—30 (Izvoare ale muzicii româneşti.

[5] Asupra preocupărilor muzicale ale lui Kogălniceanu, O.L. Cosma indică o bogată bibliografie (O.L. Cosma, *op. cit.*, vol. III, Bucureşti, 1975, p. 40—43).

[6] *Ibidem*, p. 43—45 ; O. Birlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1974, p. 58—61.

[7] Alecu Russo, *Poezia poporală*, în *Scrieri*, publicate de Petre V. Haneş, Bucureşti, 1908.

[8] C. Negruzzi, *Cîntece populare moldave*, în *Dacia literară*, ed. îngrijită şi cu un studiu introductiv de Maria Platon, Bucureşti, 1972.

[9] M. Kogălniceanu, *Scrieri şi discursuri*, comentate de N. Cartojan, Craiova, 1928, p. 13.

[10] În această orientare s-ar vădi mai ales influenţa ideilor D-nei de Staël, ale cărei scrieri circulau la noi în epocă (vezi D. Popovici, *Cezar Bolliac, romantism şi socialism*, în *Cercetări de literatură română*, Cluj, 1944, p. 142—175).

[11] C. Negruzzi, *op. cit.*, p. 121—122.

[12] Anton Pann, *Bazul Teoretic şi Practic al Muzicii Bisericeşti sau Gramatica Melodică*, Bucureşti, 1845.

[13] Vezi în special T. Vianu, *Anton Pann* în *Studii de literatură română*, Bucureşti, 1965, p. 49—66, şi studiul introductiv al lui M. Gaster la Anton Pann, *Povestea Vorbei*, ed. a II-a, Craiova, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Melodie firească, și prin urmare tot cuvîntătorul este Muzic » (p. IX). Această concluzie, care poate fi și premisă, Anton Pann o întemeiază pe observarea nemijlocită a mecanismului fiziologic al fonației : « „cuvîntătorul" — care este și „Muzic" — din pornirea organului și loarea aerului prin gîtlej și nări își răsună glasul cu suișuri și pogorîșuri și își formează Cuvîntul mai puternic sau mai domol, umilit sau plîngător, după simțirea și patima trupului său » (p. IX—X). Înainte de vorbire, comunicarea de toate zilele între oameni ar fi înlesnit-o intonația vocalității primare. După ce s-a format limbajul abstract, atunci cînd vorbirea obișnuită nu s-a mai întemeiat exclusiv pe intonație pentru a transmite gîndurile obișnuite, intonația muzicală s-ar fi delimitat ca fapt de excepție. Dar și în noua etapă, limita dintre intonația vorbirii și cea muzicală rămîne fluctuantă, arată Anton Pann. Limita aceasta el o situează la nivelul la care intensitatea simțirii devine neobișnuit de mare, transformînd-o în patimă. Urmînd îndeaproape amplificarea trăirii, intonația muzicală se deosebește și ca mai întîi cantitativ de intonația vorbirii, amplificîndu-și raporturile de intensitate și de înălțime. Anton Pann nu include în această diferențiere alte determinante ale sonorității, cum ar fi timbrul. Dealtminteri, în muzica de tradiție bizantină, timbrul folosit de predilecție este unul singur, vocea, biserica ortodoxă « depărtînd cîntarea ce se făcea prin *Organ* ⟨*subl. n.*⟩ ca o nepotrivită cu dumnezeeștile închinăciuni » (p. XIII).

Nevoia folosirii instrumentelor, lasă să se deducă Anton Pann, a venit mult mai tîrziu, atunci cînd muzica a atins un asemenea nivel de măiestrie încît să-și poată ajunge sie-și, recîștigînd astfel, într-un punct superior al spiralei, condiția intonației pure : aceea de limbaj autonom (vezi p. XXVII).

Nici ritmul nu-l rînduiește Anton Pann printre factorii care ar deosebi muzica de vorbire, deși, referindu-se la el în treacăt, este evident că-l consideră — ca joc al accentelor — făcînd parte din însăși natura discursului.

Căutînd să explice originea muzicii, Anton Pann ajunge la problema rostului ei. Muzica ar fi apărut pentru a exprima ceea ce cuvintele, cu toată puterea lor de generalizare, nu reușesc să exprime : patima, ajunsă vecină cu deznădejdea. « Melodia cîntată nu este altceva decît *plînsocuvîntare* » ⟨*subl. n.*⟩, spune Anton Pann, și el numește uluitor de sugestiv, printr-un singur termen cu rezonanță melopeică, una dintre concepțiile cele mai vechi și mai discutate din istoria esteticii muzicale : aceea a paralelismului dintre expresia muzicală și dinamica vieții sufletești.

Cînd anume s-a petrecut transformarea « plînsocuvîntării » în artă și cînd a devenit muzica de sine stătătoare, Anton Pann nu caută să lămurească. Se pare că nici n-a socotit necesar, considerînd că aceasta a venit inevitabil și firesc în decursul evoluției. Pentru Anton Pann, frumosul pare a fi în aceeași măsură de funcțional ca și utilul, sau o condiție înalt umană pe care ar trebui să o împlinească utilul ; după ce enunță împrejurările în care se întrebuințează muzica — devenită expresie nu numai a deznădejdii, ci și a bucuriei, și « legată de viața omului ⟨de la naștere pînă la moarte⟩ fie în soțietate, fie în pustie » (p. XI), Anton Pann conchide printr-o întorsătură bruscă spre estetic : « ...cu Muzică toată vîrsta, toată viața și toată făptura se împodobește și se înfrumusețează » (p. X).

Tocmai prin această caracteristică de a « împodobi » a frumuseții, prin care își face loc, la Anton Pann, ideea unei autonomii relative a esteticului, muzica și-ar exercita virtuțile benefice de înriurire a pornirilor, căci : « Ea tinerilor e plăcută și potrivită prin desfătătoarea ei melodie. Bătrînilor iarăși e bine primită, pentru darurile și puterea ce izvorăște din tocmirea și frumusețea Melodii ; căci printr-însa se îmblînzește furia, se pornește mila, se încorăjesc soldații » (p. XI). Muzica poate fi și un prilej de cunoaștere pură, ea devenind « gîndirea oamenilor învățați » (p. XIII) « care au adus-o la mai bună desăvîrșire și, puîndu-o în horul celorlalte științe o au numit Muzică » (p. XII).

Aci, Anton Pann include două scurte note prin care indică etimologica cuvîntului muzică și enumeră pe acei « oameni învățați » : « Din Istorie cunoaștem pe Orfeu Tracianul, pe Muzeu Atinianul fiul lui Emolt, pe Pitagora, filosoful, pe Socrat care a învățat la vestitul Muzic Damon, Aristotel și Kuintilian, și cîți alții <...> » (p. XIII). Fie că influența esteticii grecești i-a venit lui Anton Pann direct din scrierile originale , fie — cum e mai plauzibil — prin intermediul dascălilor săi de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

psaltichie Dionisie Fotino și Petru Efesiu [14], fie că a avut un model la îndemînă chiar pentru forma și cuprinsul *Bazului teoretic* ... [15], se poate desluși destul de limpede această influență, trecută prin Platon, destul de simplificată și fără consecvență dealtminteri. Aceasta e prisma prin care se poate urmări de pildă, concepția pornită de la Democrit, asupra muzicii ca oglindă a vieții sufletești; sau doctrina pitagorică a *ethos*-ului modurilor, sau sincretismul muzicii și al cuvîntului (care-i era dealtfel aproape și prin practica muzicală folclorică).

După cum au dovedit-o studii comparative ca ale lui M. Gaster [16], T. Vianu [17] sau Liviu Rusu[18], Anton Pann a avut o prodigioasă capacitate de a acumula, dîndu-le viață, cele mai diverse influențe ce se întîlneau în cultura noastră populară de la începutul secolului al XIX-lea, fiind sensibil cu precădere la influențele Orientului. Din muzica indiană își trage însăși intervalica sistemului ce-l teoretizează, folosind diviziunea octavei în shruti. S-ar putea însă ca și nuanța paradoxală aflată în felul cum concepe efectul muzicii asupra ascultătorilor să aibă aceeași sursă, fie și trecută prin prisma tradiției psaltice. La raportul dintre muzică și ascultător, Anton Pann se referă pornind de la muzica produsă cu ajutorul instrumentelor, a căror « iscusită alcătuire plină de dulceață liniștește și adoarme duhurile auditorilor și tot d'odată îi deșteaptă ca dintr-un somn spre luare aminte a laudelor Dumnezeești » (p. XXVII). În spiritul textului, starea de contemplare provocată de ascultarea muzicii este numai în aparență pasivitate. Aci pot apărea două etape. Mai întîi, frumosul muzical, prilejuind plăcere, te prinde prin el însuși și te îndepărtează pe moment de preocupările obișnuite liberîndu-te astfel de contingență; în faza următoare, îți provoacă o trezire interioară, o bănuire a potențialului pe care-l cuprinzi, făcîndu-te mai apt de a te apropia de esențial și astfel, crede Anton Pann (vezi Platon !), fortificîndu-te. Ațîțînd patimile sufletești ale ascultătorilor, cum spune Anton Pann, muzica « le strămută duhul din gînditor în întăritor, din umilit în desfătător ... ».

Lui Anton Pann nu i-a fost străină nici muzica europeană, dar se referea la ea numai pentru a dovedi incompatibilitatea de structură dintre modalismul de esență monodică al muzicii psaltice, și evoluția armonic-tonală a sistemului occidental. Vocea sa nu a avut pînă la urmă destulă tărie în această problemă și cîntarea armonică tot s-a suprapus la noi, hibridă, ca și notația modernă și împărțirea în măsuri, peste tradiția psaltică bizantină. Cu Anton Pann s-a încheiat magistral o etapă chiar în momentul consolidării ei. Căci frămîntările din care urma să iasă muzica românească modernă aveau, încă din epoca lui, o altă orientare. Pann a putut părea oarecum anacronic din această cauză, atît pentru tipul de cultură pe care-l reprezenta, cît și prin modul în care o punea în circulație.

Această nouă tendință spre muzica europeană capăta pentru prima oară o limpede justificare estetică la acel cărturar de largă deschidere care a fost Alexandru Odobescu.

La 1851, cînd Odobescu vorbea la Paris în cercul « Junimii române » despre *Viitorul artelor în România* [19], ideile estetice cuprinse în acea conferință puteau alcătui un veritabil program de direcție pentru arta românească. Pătrunsese deja în valuri mari cultura apuseană, apăruseră și creații autohtone care căutau să se încadreze noului curent, dar drumul către o artă românească unde să se contopească idealului valorii artistice cu acela al afirmării spiritului național era, practic, destul de confuz. În această etapă spiritul critic românesc — reprezentat de cîteva minți luminate care s-au bucurat de școlire înaltă în focarele de cultură ale Europei — a devansat realizările efective și a avut un rol militant. În ceea ce privește conferința lui Odobescu nu putem ști, e drept, întrucît a jucat ca atare un rol în lămurirea lucrurilor. Dar ea este reprezentativă pentru starea de spirit de atunci și pentru atitudinea față de valorile europene cu care cultura noastră se vedea confruntată. Este totodată și un document pentru orizontul estetic al lui Odobescu, și pe care acesta a căutat să-l transmită, explicit sau implicit, contemporanilor săi.

[14] Cf. Gheorghe Ciobanu, studiul introductiv la Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notația modernă de Gh. Ciobanu, București, 1965, p. 10.

[15] Cf. George Breazul, *Culegerea melodiilor populare*, în *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 252—253.

[16] M. Gaster, *op. cit.*

[17] T. Vianu, *op. cit.*

[18] Liviu Rusu, *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*, în *Studii de muzicologie*, vol. II, București, 1966, p. 229—269.

[19] Al. I. Odobescu, *Viitorul artelor în România*, în *Opere*, vol. II, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, București, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Odobescu nu a mai scris special despre muzică , dar o întîlnim în cugetările sale asupra artelor şi frumosului, asupra spiritului naţional, frecvente în opera sa fie literară, fie ştiinţifică, şi mai ales în *Pseudokynegetikos*. Îi este caracteristică lui Odobescu îmbinarea de erudiţie cu capacitatea de savurare a frumosului de dragul frumosului. Adăugînd acestei atitudini pe aceea generată de formarea spirituală a tînărului Odobescu sub influenţa aspiraţiilor ideologice şi culturale ale revoluţionarilor paşoptişti, se întregeşte şi se explică mai bine imaginea neaşteptată pe care ne-o înfăţişează Odobescu în premonitoria sa conferinţă asupra artelor din România.

Ideile estetice expuse aci de Odobescu nu sînt originale, ele circulau în epocă. O parte el le-a primit de bună seamă prin intermediul culturii franceze [20]. Dar meritul său constă în felul cum s-a situat faţă de ele şi cum le-a mînuit, căutînd să extragă învăţăminte pentru cultura românească în plină prefacere din vremea sa.

Dintre aceste idei, cea mai penetrantă este deschiderea esteticii spre dimensiunea socialului; aceasta domină viziunea lui Odobescu. Tocmai pentru aceasta găseşte el argumentaţia cea mai adecvată în arta muzicii, dar nu în planul ei ontologic — ceea ce forma obiectul doctrinelor clasice — ci urmărind îndeosebi specificul modului ei de existenţă, în actul viu al execuţiei şi receptării, deci în planul medierii sociale a muzicii. Găsim astfel la Odobescu, în germene, ceea ce va constitui (fără nici o legătură dealtfel) punctul de plecare şi obiectul esteticii muzicale sociologice a lui Th. W. Adorno. Iată cum se încheagă la cărturarul român principiile care ar fi putut alcătui o metodă dacă profesionalismul muzical de tip modern ar fi fost atunci mai dezvoltat.

Odobescu porneşte de la premisa că « artele sînt expresia unui popor întreg, şi că numai în acest caz ele sînt întemeiate cu putere », denunţînd şi caracterul elitar al unor grupări artistice care ar duce arta spre decadenţă. Nu este întru totul limpede din formularea lui Odobescu, dacă prin «*simţirea unui popor întreg* » ‹*subl. n.*› el ar fi avut în vedere ideea de stil aşa cum încearcă să o contureze mai tîrziu : ca « mod special ‹în funcţie de epocă, al unui popor› de a concepe şi a produce frumosul », ca « originalitate a simţului estetic ‹care› se vădeşte în producţiile unui popor », sau ca modul caracteristic în care acel popor reuşeşte « să pună în lucrare », « dorinţa de a face un ce care să dea o înaltă idee despre măiestria omenească » [21]. În formularea în cauză, Odobescu pare a se fi referit în primul rînd la caracterul potenţial accesibil al oricărei opere reuşite artistic, convingere ce şi-o ilustrează prin exemplul muzicii lui Beethoven. Tot prin această idee, pe care o vede întruchipată ideal de Beethoven, Odobescu ajunge însă şi la principiul caracterului naţional al artei, care va constitui în concepţia sa şi garanţia stilului, căci numai însuşirea structurilor profunde ale artei populare (aici folclorice) — a « principiilor generale » cuprinse întrinsa, cum spunea Odobescu, poate fi temeiul accesibilităţii unei arte pe cale de înnoire radicală. Odobescu nu dezvoltă mai mult teza, care era dealtfel mult dezbătută pe atunci. Lui i se pare mai necesar să aducă în discuţie elemente care să tempereze exclusivismul naţional ce devenise refrenul permanent al *Daciei literare* şi al urmaşilor ei. Odobescu abate astfel discursul spre universalitatea artei, înţeleasă ca transgresare a particularului (deci şi a naţionalului), pe care însă inevitabil se sprijină : « arta are drept scop a arătă un tip, un mod mai presus de natură, care să aţîţe în noi dorinţa de a ajunge la acel ideal » [22]. Ajunsă în acest punct, discuţia atinge problema *adevărului* artei. Căutînd să exprime aparenţa, să copieze adică realitatea, arta s-ar îndepărta de adevăr. Cînd arta nu e copie, ci îşi respectă propriile legi, abia atunci e adevărată. Odobescu vede adevărul în artă ca imanenţă a ei, arta fiind expresie a esenţei. Numai în măsura în care se apropie de această condiţie arta împlineşte şi condiţia esteticului, şi numai atunci aparţine « marelui jude » care este poporul (argumentele Odobescu şi le trage din arta flamandă sau din peripeţiile artei franceze ce a urmat secolelor XV-XVI, şi care s-au soldat cu eşecul, odată cu revoluţia de la 1793 ‹sic !›, a picturii şi muzicii ce degeneraseră). Mai tîrziu, Odobescu va nuanţa aceste principii, temîndu-se de o eventuală denaturare a unora ce nu ar pătrunde dialectica lucrurilor şi ar putea crede că « simţămîntul

[20] Cf. Tudor Vianu, *Alexandru Odobescu, paşoptist şi umanist*, în *Studii de literatură română...*, p. 67–126; vezi şi studiul introductiv la Al. I. Odobescu, *Opere...*, vol. I.

[21] Al. I. Odobescu, *Artele din România în periodul preistoric. Conferinţă rostită în Ateneul Român la 17 decembrie 1872*, în *Opere...*, vol. II, p. 89; vezi şi p. 78.

[22] Idem, *Viitorul artelor...*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

estetic ‹e› un ce fără patrie »; aceştia, în spiritul lui La Harpe, ar putea pretinde că «*frumosul este pretutindeni frumos*» şi ar putea avea două atitudini la fel de periculoase pentru cultura românească. Prima ar fi negarea necesităţii de a cultiva spiritul naţional; cealaltă, sub masca acestui cosmopolitism, ar fi indiferenţa « d'a introduce în sînul unei naţiuni gustul artelor astfel precum le pricepe şi le execută alt popor »[23] şi s-ar ivi de aici riscul închiderii contactelor culturale.

Reflecţiile lui Odobescu asupra muzicii rămîn în sfera unor generalizări destul de largi, în care referinţele la celelalte arte sînt permanente. Însă oprindu-se mai stăruitor asupra ambianţei de execuţie a muzicii, Odobescu îi surprinde caracteristica esenţială : de a nu ajunge la auditor decît mediat, prin actul viu al execuţiei. Locul unde se mijloceşte, social, contactul dintre muzică şi public este sala de concert. Odobescu pune problema unei crize a cadrului arhitectonic al concertului, care, prin însăşi existenţa sa, cu o anumită încărcătură socială şi istorică, ar crea distanţa între elită şi masă. Cadrul ar manifesta o tendinţă conservatoare, din motive extraestetice (economice mai ales); pericolul se iveşte, pentru muzică, din tendinţa de a menţine odată cu cadrul şi formele de ceremonial care-l făcuseră necesar, forme care, faţă de muzicile noi, sînt nu numai golite de sens, ci îndepărtează de muzică — în sensul prezenţei fizice — pe cei ce nu se încadrează în secta oficiantă. Aşa se întîmplă, arată Odobescu, atunci cînd simfoniile de Beethoven sînt « copleşit‹e› într-o sală mică unde abia pătrunde cu cea mai mare greutate vreo mie de auditori, simţim cu acuitate că locul lor nu e acela; pereţii te strîng şi te îneacă de toate părţile, în vreme ce acele melodii sublime cer o întindere proporţională cu mişcările majestuoase pe care le aduc inimei. ‹...› Acele simfonii cer un altfel de local, un altfel de public ‹...› »[24].

Marea muzică, pentru a putea ajunge la îndemîna tuturor, pentru a avea deci condiţii să-şi împlinească practic accesibilitatea potenţială, trebuie dar să părăsească sala de concert : « Spaţiul liber şi simplicitatea, iată deviza artelor moderne », proclamă Odobescu[25]. Ideea pare îndrăzneaţă la acea epocă, mai ales faţă de viaţa românească muzicală, cînd concertele — mai ales cele simfonice — erau atît de rare. Şi pare cu atît mai şocantă cînd o compari cu controversata tendinţă de avangardă a *Strassentheater*-ului[26] din zilele noastre, care, punînd-o în practică, o argumentează în termeni nu cu mult mai radicali decît ai lui Odobescu. Dar ideea aceasta a perimării concertului o mai întîlnim tot în secolul trecut şi la Marx, adusă în mod firesc în contextul lui metodologic; căci constatînd apariţia sălii de concert odată cu burghezia, Marx trage concluzia că ritualul concertului nu e decît o formă economică tranzitorie şi istorică[27]. Problema democratizării marii muzici trebuie căutată însă mai înapoi în timp. Ea ajunge la Odobescu dintr-o experienţă care data de mai bine de jumătate de secol. Cu prilejul serbărilor populare aniversare din anii următori căderii Bastiliei, compozitori ca Méhul (asupra căruia Odobescu va reveni mai insistent în *Pseudokyneghetikos*[28]) sau Gossec organizau grandioase concerte în aer liber, al căror fast tindea să-l reproducă, în vremea lui Odobescu, Hector Berlioz[29]. Odobescu nu vorbeşte de Berlioz, însă vădeşte o bună cunoaştere a acestei tendinţe pornite din muzica franceză. Compozitorii asupra cărora se opreşte sînt mai ales creatorii genului de *grand-opéra* (francezi, dar şi italieni), gen tipic etapei din jurul anului 1795, cînd spiritul revoluţionar, pătruns în toate domeniile vieţii publice, convertise spre monumental artele ce ţineau, direct sau indirect, de spectacol : teatrul şi muzica.

Operele compozitorilor francezi şi italieni menţionaţi de Odobescu se reprezentau în ţările române, şi cu mare succes; publicul românesc avea o pronunţată înclinaţie pentru acest gen de muzică, după cum o dovedeşte statistica repertoriului[30]. O demonstrează însăşi mentalitatea muzicală

[23] Idem, *Artele...*, p. 82.

[24] Idem, *Viitorul artelor...*, p. 9.

[25] *Ibidem*, p. 9.

[26] Fritz Winckel, *Musique dans l'espace et musique spatiale (sur les rapports entre la musique et l'architecture)*, în *Musique en jeu* (Paris), 1971, 2, p. 45 şi urm.; Henri-Pierre Jeudy, *À propos des lieux de signifiance*, în *Musique en jeu*, 1975, 18, p. 21—31; Enrico Fubini, *Implicazioni sociologiche nella creazione e fruizione della muzica d'avanguardia*, în *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb. vol. V, 1974, nr. 1.

[27] K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă*, Bucureşti, 1967, vol. I, p. 88—89

[28] Al. I. Odobescu, *Pseudokyneghetikos*, în *Opere...*, vol. II, p. 176, 178, 179.

[29] Mircea Nicolescu, *Berlioz. Viaţa unui compozitor romantic*, Bucureşti, 1958; Hector Berlioz, *Memorii*, traducere, studiu introductiv şi note de George Sbârcea, Bucureşti, 1964.

[30] O.L. Cosma, *Hronicul...*, vol. III, p. 269—270.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a lui Nicolae Filimon, care își afirma răspicat preferința pentru muzica italiană, respingînd-o pe cea germană căci o socotea excesiv de cerebrală : « Am ascultat cu atențiune operele clasice ale lui Gluck, Haydn, Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn și Meyerbeer și am admirat foarte mult arta ce am găsit într-insele și pacienta colosală a maeștrilor germani de a inventa mulțimea aceea de armonii de care sînt pline ; dar n-am simțit acea dulce melancolie și emoțiunea ce gustă cineva cînd aude o melodie de Rossini, Bellini sau Donizetti »[31]. Dacă acorda totuși o preferință vreunui compozitor german, acela e, semnificativ, un Flotow, sau Balfe, sau — mai ales — Meyerbeer (« acel sublim geniu cu totul francez », cum îl surprinde într-un paradox Odobescu). Lipsa aceasta de afinitate cu muzica germană — fiindcă avea destulă cultură muzicală, deci nu din necunoaștere îi venea neînțelegerea — i-a îngustat în mare măsură lui Filimon orizontul estetic. Faptul este cu atît mai greu de consecințe cu cît Filimon a publicat tot ce a scris în materie de muzică, mai ales în periodice, iar părerile sale, socotite pe drept cuvînt ale unui cunoscător avizat, aveau toate șansele să se răspîndească. Gustul său muzical era de fapt o oglindă fidelă a gustului epocii respective din țările române, pe cînd acela al lui Odobescu, avînd drept ideal simfonismul beethovenian, a mai rămas multă vreme un caz izolat.

Totuși Filimon a intuit că drumul pe care se îndreptau atunci încercările de compoziție românești, îmbrățișînd de preferință genurile ușoare ale teatrului liric : vodevilul sau opereta, nu era un drum care să ducă prea departe. Dar ce soluție ar fi putut el să indice, cu datele sale? Bineînțeles că aceea a întoarcerii spre folclor, în spiritul ideologiei bine consolidate a *Daciei literare :* « Să studiem cu multă atențiune muzica *țăranului* ⟨*subl. n.*⟩ din toate părțile locuite de români », scrie, așadar, Filimon. Dar pe cînd Odobescu, atunci cînd sugera — e drept, cu un deceniu mai devreme — aceeași ieșire, se oprea aici, Filimon lărgește perspectiva spre folclorul națiunilor vecine și a celor de origine latină, simțind necesitatea unei cercetări metodice : « ... din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre »[32].

S-a crezut[33] că ideile lui N. Filimon cu privire la studiul comparativ al folclorului s-au ivit sub influența lui Odobescu, acesta publicînd, tot în 1861, articolul *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene în raport cu țara, istoria și datinele românilor*[34]. Dar Filimon formulase deja aceste opinii încă din 1860, în articolul *Idei repezi despre muzica și opera maghiară*[35], și le va fi avut încă din timpul călătoriei întreprinse în Germania în 1858[36]. Probabil că atît Odobescu, cît și Filimon să se fi influențat reciproc ; ceea ce se realizase pînă atunci în materie de folcloristică — literară în special — constituia un teren destul de bine pregătit pentru exprimarea unor țeluri mai înalte în legătură cu viitorul cercetării folclorului. Așa cum Odobescu, ca literat și ca arheolog, îmbinînd experiența din ambele domenii, a formulat premise metodologice pentru folcloristica literară, la fel și Filimon a extins în domeniul muzical experiența dobîndită prin culegerea de basme. Sau poate și invers, a dus în domeniul literar cunoștințele sale muzicale. Căci, foarte la obiect din punct de vedere muzical, Filimon face o legătură directă între « tipul unei muzici naționale » și « formula ritmului și a cadențelor »[37], iar pe de altă parte, în cele trei basme povestite în manieră populară, dă importanță formulelor inițiale, mediane și finale[38], formule retorice de importanță fundamentală în evoluția formelor muzicale, ceea ce sugerează originea lor într-un sincretism inițial al muzicii și al cuvîntului.

Contrar însă așteptărilor în urma unei asemenea deschideri metodologice, Filimon se împiedică pînă la urmă într-un fel de purism, fiindcă era obsedat de ideea epurării pînă și din folclor a influențelor orientale[39].

[31] Nicolae Filimon, *Escursiuni în Germania Meridională, memorii artistice, istorice și critice (1958)*, publicate cu intermitențe în 43 de foiletoane duble în *Naționalul*, 1859—1860 ; idem, *Opere*, vol. II, ediție, glosar și bibliografie de George Balculescu, cu o introducere de George Balculescu, București, 1957, p. 159.

[32] Idem, «*Tunsul Haiducul*», *vodevil în două acte localizat de d. S. Michălescu*, în *Țeranul român*, an. I, nr. 9, din 7 ianuarie 1862 ; vezi idem, *Opere...*, vol. II, p. 353.

[33] O.L. Cosma, *Hronicul...*, vol. IV, 1976, p. 218.

[34] Al.I. Odobescu, *Scrieri literare și istorice*, vol. II, București, 1877.

[35] N. Filimon, *Idei repezi despre musica și opera maghiară*, în *Revista Carpaților*, an. I, 1860, semestrul II, tom. III, p. 130—147.

[36] Idem, *Escursiuni...*

[37] Idem, *Lăutarii și compozițiunile lor*, în *Buciumul*, an. 2, nr. 311, 21 nov./3 dec. 1861, p. 1211—1212 ; reprodus în : George Balculescu, *Activitatea folcloristică a lui Nicolae Filimon*, București, 1941, p. 60—66.

[38] O. Birlea, *op. cit.*, p. 155.

[39] N. Filimon «*Judita și Holofern*», *dramă în două acte, pusă pe musică de d. Wachmann*, în *Naționalul*, an. 1, nr. 45, 15 mai 1858 ; idem, *Opere...*, p. 211.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Odobescu a avut o intuiţie mai sigură decît a lui Filimon (graţie, de bună seamă, şi ambianţei de înaltă cultură în care s-a format), înfăţişînd muzicienilor români, încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, o ţintă ce n-a putut fi atinsă decît odată cu Enescu, la începutul secolului al XX-lea, şi anume asimilarea marilor modele ale simfonismului universal — la care se înălţase muzica germană, prin Beethoven — prin topirea lor în substanţa specificului românesc izvorît din muzica populară. Atent la toate implicaţiile unui asemenea proiect, care, oricît de generos, nu poate avea valoare artistică în sine, Odobescu a avut şi grija de a adăuga, drept condiţie supremă a realizării, ceva de care raţiunea nu mai poate da cu totul seamă, dar în care se află tocmai esenţa artei : geniul [40]. Întrucît a fost Odobescu un clarvăzător faţă de sensul culturii noastre muzicale, a dovedit-o istoria însăşi.

Filimon se află, prin formaţia lui [41], la confluenţa încă destul de tulbure a două tradiţii muzicale culte : cea psaltică, de sursă bizantină, pe care o reprezenta încă Anton Pann, şi cea europeană, la care el accede unilateral, prin opera italiană. Lui Călinescu i se pare firească înclinarea lui Filimon pentru muzica italiană de operă întemeiată pe principiul melodiei acompaniate, tocmai din cauză că era « obişnuit şi el cu tereremurile şi nenenalele psalţilor [42] », adică tot o muzică de esenţă melodică, deşi modală şi nu tonală.

Prin această condiţionare ambiguă s-ar explica şi convingerile estetice ale lui Filimon, nu o dată contradictorii. Filimon preia, de pildă, unele concepţii fără a le mai pune în discuţie, cum ar fi aceea asupra « forţei supranaturale » a muzicii (spune textual : « de la formarea primelor societăţi umane, muzica a fost privită ca o artă *divină* ⟨*subl.n.*⟩ » [43], şi pare chiar a crede că muzica ar avea puteri de înrîurire a caracterelor şi pornirilor omeneşti, de-a dreptul miraculoase. Spiritul său critic intervine totuşi, determinîndu-l să afirme temeiul natural al miracolului : « şapte vibraţiuni despărţite una de alta prin grade determinate de ascuţire şi gravitate » [44]. Odată cu această descindere în materialitatea muzicii, « divinul » (sau magia) părăseşte la Filimon nuanţa mistică pentru a se instaura, cum credem că şi era iniţial în intenţia lui, ca sinonim al inefabilului.

Acestea sînt premisele cu care pleacă Filimon în critica muzicii germane. Mai rămîne încă destul de neclar atunci cînd afirmă că melodia, şi nu armonia, se sprijină pe legi naturale. Dar el delimitează cu multă limpezime domeniul muzicii, ca argument la rezervele sale faţă de reformele wagneriene : « ... muzica se compune din sunete şi, în calitatea aceasta, ea nu poate să reprezinte decît obiectele ce intră în domeniul sunetelor sau, cu alte cuvinte, tot ce sună ». Filimon era convins că Wagner ar fi confundat tocmai specificul muzicii cu acela al picturii, sculpturii sau poeziei, atunci cînd a pretins « a descrie lumina focului şi a fulgerului, a reprezenta distincţiunea colorilor şi a devina viitorul » [45]. În fond, aspiraţia spre sincretism a lui Wagner ar fi pură utopie, după părerea lui Filimon, fiindcă autonomia muzicii — lasă el să se înţeleagă — e un bun cîştigat după secole de cultură muzicală şi renunţarea la ea nu ar însemna decît un regres.

Ciudat, totuşi, că lui Filimon i-a scăpat tocmai ceva din esenţa muzicală de natură melodică a proiectelor wagneriene : principiul melodiei infinite şi al leit-motivului, neobservînd decît latura armoniei.

Dar nici eruditul Maiorescu nu va judeca altfel, îl justifică George Călinescu pe Filimon, « acest autodidact cu o putere de exprimare profesională eminentă » [46], pe lîngă care Maiorescu ar fi fost, din acest punct de vedere, un diletant.

Deşi ideile lui Maiorescu despre muzică n-au circulat aşa cum au circulat ale lui Filimon, necum să impună o direcţie, acestea rămîn nu mai puţin reprezentative pentru o etapă cînd devenise necesară la noi o clarificare a esteticului şi o decantare a valorilor.

[40] Al. I. Odobescu, *Viitorul artelor...*, p. 13.
[41] George Călinescu, *Nicolae Filimon*, Bucureşti, 1959.
[42] Idem, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 309.
[43] Vezi şi V. Cosma, *Nicolae Filimon, critic muzical şi folclorist*, Bucureşti, 1966.
[44] N. Filimon, *Escursiuni...*, p. 160—161.
[45] *Ibidem*, p. 161.
[46] George Călinescu, *Istoria literaturii...*, p. 309.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Maiorescu nu s-a oprit decît întîmplător asupra creației muzicale românești, iar și atunci, asupra unor lucrări nesemnificative. Deci nu în această privință trebuie căutată contribuția sa la estetica muzicală, ci în orientarea asupra muzicii universale. Format în miezul culturii germane [47], Maiorescu aducea la noi, odată cu spiritul acesteia, și ideea superiorității simfonismului german, reînnodînd astfel firul cu Odobescu, într-o perioadă cînd încă predomina în viața muzicală din Principatele Române opera italiană [48]. Conferința sa din 1861, despre *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*, deși ținută în străinătate și fără circulație în românește pînă la traducerea lui Tudor Vianu [49], este relevantă pentru atitudinea axiologică pe care o implică.

Maiorescu pune în antiteză, de o parte, pe Corneille (un clasic, o valoare unanim recunoscută) și pe Wagner (un contemporan, ale cărui proiecte reformatoare erau vehement discutate), iar de cealaltă parte, muzica italiană de operă. Deși antiteza este de ordinul principiilor și nu de ordinul valorii, o ierarhizare se stabilește inevitabil, în favoarea lui Wagner: între *sublimul* întruchipat de muzica sa, ca abatere de la echilibrul *frumosului* prin potențarea «elementului logic» (*armonia*) și *fermecătorul* întruchipat de opera italiană, ca abatere de la frumos spre cealaltă extremă, prin «evidențierea momentului sensibil în dauna ideii» (*melodia*), elevația este de partea sublimului, în sensul kantian, după cum subliniază însuși Maiorescu în finalul discuțiilor. Trebuie să remarcăm aici că Maiorescu nu-și strecoară preferințele sale (cum o făcea poate Odobescu), ci încearcă să rămînă obiectiv; el nu aderă, ca gust artistic, nici la muzica, și nici la proiectele lui Wagner [50]. A aduce însă într-o dezbatere filozofică asupra naturii frumosului — și încă într-un cerc de «hegelieni de strictă observanță», după Tudor Vianu — modelul simfonismului lui Beethoven ca realizare supremă a frumosului muzical (înțeles ca «deplina contopire a armoniei și melodiei» [51]), faptul presupune convingerea asupra superiorității valorice a acestei muzici, de pe pozițiile unui ideal clasicist.

Asupra raportului esteticii lui Maiorescu cu aceea a lui Hegel sau cu gîndirea unor hegelieni ca Herbart în special, și în general asupra surselor sale filozofice, există o exegeză de cea mai înaltă competență. De aceea vom atinge aceste probleme numai în măsura în care va fi necesar pentru conturarea viziunii lui Maiorescu asupra muzicii.

Exemplele extrase din muzică n-au intrat ca fapt auxiliar, la Maiorescu, în sfera argumentelor sale filozofice. Herbart, sub a cărui influență (indirectă) pare a fi stat cel mai mult formația sa spirituală, își întemeia teoriile pe exemplul muzicii [52]. Schopenhauer, spre care Maiorescu s-a îndreptat mai tîrziu, încercase să demonstreze că toate artele tind spre condiția muzicii, ridicînd muzica deasupra oricărei realități și deci a oricărei ierarhii a artelor. Maiorescu se va opri și el asupra muzicii tocmai în scrierile în care-și concentrează ideile estetice, în cele două lucrări de tinerețe: *Einiges Philosophisches in gemeinfasslicher Form* (Berlin, 1861) și *Vechea tragedie...*, precum și în studiul esențial, din 1867, asupra poeziei române [53].

În acest studiu critic, urmărind să demonstreze condiția poeziei, Maiorescu face o permanentă comparație cu condiția celorlalte arte, dintre care muzica devine principala referință. El afirmă: «Este dar o condițiune elementară a fiecărei lucrări artistice de a avea un material, în care sau prin care să-și realizeze obiectul. Astfel, sculptura își taie ideea în lemn sau în piatră, pictura și-o exprimă prin culori, muzica prin sonuri. Numai poezia (și aici vedem prima ei distingere de celelalte arte) nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei. Căci cuvintele auzite nu sînt

[47] Asupra formației lui Maiorescu, vezi în special studiile dedicate acestuia de T. Vianu, în *Studii de literatură română* între care și *Influența lui Hegel în cultura română*.

[48] Domnica Filimon, *Tînărul Maiorescu*, București, 1974, p. 184—185.

[49] Tradus de T. Vianu, în *Influența...*, p. 604—609 (darea de seamă asupra conferinței, p. 584).

[50] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, prelucrate de I. Rădulescu-Pogoneanu, vol. I, București, 1937—1944, p. 198.

[51] Titu Maiorescu, *Vechea tragedie...*, p. 605.

[52] Cf. Johann Friedrich Herbart, *Allgemeine Praktische Philosophie*, *Sämtliche Werke*, ed. Karl Kehrbach; cf. Katharine Everett Gilbert și Helmuth Kuhn, *Istoria esteticii*, București, 1972; vezi și Guido Morpurgo Tagliabue, *Estetica contemporană*, București, 1976, cap. II, «Estetica formalistă», 65—93.

[53] Titu Maiorescu, *Poezia română. Cercetarea critică*, în *Critice*, text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, prefață de Paul Georgescu, București, 1967, vol. I, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

material, ci numai organ de comunicare » (p. 11). Prima observaţie pe care o putem desprinde de aci asupra muzicii este că muzica, spre deosebire de poezie, şi-ar găsi materialul în lumea dinafară, ar avea deci un reazem exterior pentru partea ei de obiectivitate. Cam în aceeaşi perioadă Hermann von Helmholtz [54] căuta să demonstreze pe cale experimentală că materialul muzicii nu este vibraţia ca atare, ci sunetul, adică senzaţia fiziologică pe care vibraţia o provoacă. Pe Helmholtz îl interesa în primul rînd fundamentul fiziologic al muzicii şi mai puţin cel psihologic. Credem că Maiorescu nu a fost străin de această teorie, pare chiar mai aproape de ea decît de Herbart atunci cînd afirmă că « ... muzica produce efect numai în sine însăşi, în *urma* ⟨*subl.n.*⟩ vibrării fizice »[55]. Herbart arătase că sunetul izolat este lipsit de sens şi că abia intervalul, adică *raportul* de frecvenţă dintre două sunete, poate fi socotit cel mai mic element cu semnificaţie muzicală; prin aceasta el punea ca fundament (şi totodată ca material) al muzicii nu un fapt fiziologic ci unul de conştiinţă, relaţia, funcţionalitatea: « nici unul dintre tonurile izolate nu posedă în el însuşi, nici în cea mai mică măsură, acel caracter ce i se ataşează atunci cînd sînt auzite împreună » [56]. Maiorescu se apropie poate fără să vrea de Herbart, venind oarecum în contrazicere cu exterioritatea pe care o revendicase pentru muzică faţă de poezie, în acelaşi studiu critic; căci, vorbind de « ritmul şi eufonia cuvintelor » [57] — calităţi de ordin muzical (şi deci improprii, în concepţia sa, poeziei), — el implică doi termeni în a căror definiţie intră nu numai relaţia, ca răspuns specific al conştiinţei la toate datele vibraţiei (inclusiv succesiunea în timp) în ceea ce priveşte ritmul, ci intră şi un factor afectiv, senzaţia de *plăcut*.

Prin acestea, Maiorescu s-ar apropia de felul în care interpretează Hegel specificul muzicii; dar, contrar lui Hegel, el atribuie muzicii un material existent în lumea fizică; spiritul interpretării hegeliene a muzicii, Maiorescu îl aplică la poezie. Pentru Hegel, muzica şi nu poezia este cea mai subiectivă dintre arte (poezia fiind cea mai spiritualizată), întrucît « tonul este o exterioritate care se nimiceşte din nou pe sine în naşterea sa prin însăşi existenţa sa şi dispare în sine însăşi [58] iar ceea ce rămîne este numai amintirea impresiei în memoria subiectului receptor. Hegel deduce pe calea logic-speculativă distincţia, pe care o va evidenţia experimental Helmholtz, între fenomenul fizic-obiectiv — care este vibraţia, şi epifenomenul care este sunetul. În conferinţa sa despre *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner*, Maiorescu adoptase definiţia hegeliană a frumosului ca « deplina pătrundere a ideii cu aparenţa sensibilă » [59] pe care o reia în studiul critic asupra poeziei, nuanţînd-o spre concret, ca « manifestare » a ideii în materie sensibilă. Hegel contesta specificului poeziei atributul sensibilului, pe care-l acorda doar picturii şi muzicii; Maiorescu i-l contestă şi el poeziei în măsura în care-l consideră specific muzicii, mai mult pentru a fi în consens cu Hegel: « sonul literelor nu are să ne impresioneze ca ton muzical [60]; totuşi i-l doreşte, pentru că mai departe se întreabă: « Unde este atunci materialul sensibil al poetului ⟨...⟩? », la care găseşte un singur răspuns: « Materialul poetului nu se află în lumea dinafară, el se cuprinde numai în conştiinţa noastră ⟨...⟩ » [61]. Prin aceasta Maiorescu nu-l contrazice pe Hegel; dar după ce încearcă să definească obiectul expresiei poetice: « întotdeauna un simţămînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală »[62] aproape că se suprapune peste ceea ce spune Hegel, nu asupra poeziei, ci asupra muzicii: « Aceasta se adresează interiorităţii subiective celei mai intime ca atare; ea este arta afectivităţii care acţionează nemijlocit asupra sentimentului însuşi » [63].

Să înţelegem prin aceasta că Maiorescu ar fi încercat o adaptare forţată la domeniul poeziei a consideraţiilor lui Hegel asupra muzicii? Da, dar numai în măsura în care exagerează şi autonomia esteticului, pentru care invocă argumentul sculpturii sau al muzicii: « Celelalte arte, prin chiar condiţiunile lor materiale, sunt restrînse în acest cerc estetic şi sunt ferite de rătăcirea ştiinţifică: nici teorii politice, nici regule limbistice nu se pot sculpta în piatră sau exprima în muzică. Poezia singură este în pericol de a-şi confunda sfera... » [64]. Poate că din această interpretare arbitrară a

[54] Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen des physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Fünfte Ausgabe, Braunschweig, f.a., XXII + 676 p.

[55] Titu Maiorescu, *Insemnări zilnice...*, vol. I, p. 198.

[56] Cf. Katharine Everett Gilbert şi Helmuth Kuhn, *op. cit.*, p. 441.

[57] Titul Maiorescu, *Poezia...*, p. 11.

[58] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Bucureşti, 1966, p. 286—287.

[59] Titu Maiorescu, *Vechea tragedie...*, p. 604.

[60] Idem, *Poezia...*, p. 11.

[61] *Ibidem*, p. 12.

[62] *Ibidem*, p. 32.

[63] G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 287.

[64] Titu Maiorescu, *Poezia..*, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unor principii hegeliene să se tragă și anumite contradicții ale gîndirii estetice a lui Maiorescu. Totuși, Maiorescu, după cum s-a dovedit, fertilizează în genere învățătura hegeliană, dezvăluindu-i virtualități care lui Hegel însuși i-au rămas încețoșate.

Hegel, de pildă, privea toată muzica germană modernă nediferențiat, și dintr-un singur unghi: acela al «caracteristicului» (excesul «elementului logic», armonia, la Maiorescu), ca semn al unui prea «sever intelect muzical»[65]. Această imputare i-o aduce Maiorescu numai lui Wagner, pe cînd muzica lui Beethoven o propune, după cum am văzut, drept ideal al frumosului muzical. Modul de argumentare strict muzicală folosit de Maiorescu este întru totul hegelian în ceea ce privește sensul constrîngător al armoniei, față de acela de libertate propriu melodiei. Și el privește, ca Hegel, frumosul muzical ca *fuziune* a acestor contrarii. Hegel însă nu vorbește nicăieri de Beethoven, contemporanul său; dar probabil că la el se referă atunci cînd respinge, în numele frumosului, muzica în care contrastele nu se contopesc, ci sînt puse în evidență, «îmbinînd forțat în una și aceeași dezvoltare pasiuni opuse care luptă în formă savantă una contra celeilalte»[66]. Se poate recunoaște în formularea aceasta principiul formei de sonată, ca formă descriptiv-dialectică în concepția lui Hegel. Maiorescu, trecînd dincolo de sensul expresiv imediat acordat aci de Hegel armoniei și melodiei, îl judecă pe Beethoven mai aproape de spiritul esteticii hegeliene decît ar fi făcut-o Hegel, pentru că reușește să se mențină într-o zonă de argumente de același ordin, din sfera factorilor de esență, și nu a celor de manifestare formală.

Dar tocmai Maiorescu, teoreticianul purității esteticului, are grijă să sublinieze, ca evident în cazul lui Wagner, întrepătrunderea artei și a socialului. Căci, dacă raționalismul în exces poate păgubi arta, în schimb societatea nu are decît de cîștigat din orice direcție i-ar veni lumina rațiunii, ar fi afirmat Maiorescu în conferința din 1861[67]. După interpretarea lui Tudor Vianu, Maiorescu ar privi astfel conținutul ideal al artei (în speță, al muzicii lui Wagner) constituindu-se ca obiect al cunoștinței filozofice și aspirînd astfel, ca și la Hegel, spre nivelul suprem în ierarhia modalităților cunoașterii. Concepția aceasta a lui Maiorescu asupra «muzicii viitorului» din proiectul wagnerian se apropie de aventura spirituală a muzicii de azi, care își revendică misiunea de a face în primul rînd operă de cercetare științifică și în secundar operă artistică în înțeles tradițional, valoarea stabilindu-se cu precădere după criteriul noutății. Poate că, din această perspectivă, am putea lua și într-un sens mai strict literal cuvintele lui Maiorescu: «peste artă stă domeniul pur spiritual al științei»[68]. Lucrurile pot fi încă interpretabile.

Mai înainte arătam că gustul clasic al lui Maiorescu îl determina lipsa de afinitate sufletească pentru muzica lui Wagner. Însă nu se putea împăca nici sistemul său de gîndire cu esența acestei muzici. Pentru Maiorescu arta e «repaos al inteligenței», ea «prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit și, înfățișîndu-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă»[69]. Muzica lui Wagner, prin raționalismul care e însăși natura ei, cum demonstra Maiorescu, ar fi mai curînd manifestarea neliniștii cunoașterii științifice decît a contemplării artistice. Însuși principiul, afirmat explicit, al melodiei infinite — ca evoluție armonică deschisă forțînd limitele tonalismului — se opune idealului frumosului ca «mărginire a ideii în formă sensibilă». Unui principiu de libertate interioară, imanentă, în sensul hegelian al echilibrului clasic, Wagner îi substituie un principiu de libertate formală. Întreaga poetică a lui Wagner este o confirmare a esteticii lui Schopenhauer; «Secreta și profunda aspirație a poeziei este de a se rezolva în muzică»[70], era, în acest spirit, crezul său. Or, Maiorescu, dimpotrivă, a căutat mereu să distingă specificul poeziei de al muzicii, pledînd, ca și Filimon, pentru autonomia artelor, într-un moment cînd, la noi, înțelegerea socială a acestei delimitări era imperios necesară pentru dezvoltarea lor.

[65] G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 347.
[66] *Ibidem*, p. 346.
[67] Cf. Tudor Vianu, *Influența...*, p. 584.
[68] Cf. *ibidem*, p. 584.
[69] Titu Maiorescu, *Poezia...*, p. 31—35.
[70] Richard Wagner, *Œuvres en prose*, vol. VI, Paris, 1892, p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPÈRES POUR UN HISTORIQUE DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE ROUMAINE AU XIXe SIÈCLE (I)

RÉSUMÉ

L'étude indique les principales orientations des premières contributions du XIXe siècle à l'esthétique musicale en Roumanie : a) la musique psaltique de tradition byzantine (Anton Pann); b) la musique européenne, à l'égard de laquelle on peut distinguer deux attitudes : le penchant vers la musique d'opéra italienne (Nicolae Filimon) et l'idéal du symphonisme beethovenien (Alexandru Odobescu et Titu Maiorescu); c) la musique populaire (Filimon et Odobescu), en tant que fondement de l'originalité nationale.

La dominante des recherches de cette époque est l'effort de circonscrire le domaine de l'esthétique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRELE NAȚIONALE ȘI SOCIETATEA SOCIALISTĂ

ANIVERSAREA TEATRULUI NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI, 1852—1977

Împlinirea a 125 de ani de la inaugurarea primei clădiri a Teatrului Național din București a constituit, în viața culturală a țării, un prilej sărbătoresc de a rememora drumul glorios al artei noastre scenice, aspirațiile, eforturile tenace și reușitele de amplă semnificație prin care au intrat în istorie, pentru totdeauna, un lung șir de creatori și gînditori avînd ca scop suprem, în ceea ce au întreprins, «creșterea limbii românești ș-a patriei cinstire». Existența de peste un secol a Teatrului Național din București a însemnat o continuă desăvîrșire artistică, strîns legată de idealurile social-politice în continuă prefacere, spectacolele realizate purtînd pecetea inconfundabilă a geniului acestui neam de la Dunăre și Carpați. Astăzi, cînd vorbim despre Teatrul Național, este firească evocarea celor care-l visau în preajma evenimentelor revoluționare de la 1848 — Eliade Rădulescu și N. Bălcescu, Cezar Bolliac și V. Alecsandri — , a celor care i-au pus temeliile și le-au consolidat — să amintim numai pe C.A. Rosetti, Al. Odobescu, Ion Ghica, I.L. Caragiale, Al. Davila, Pompiliu Eliade sau, mai aproape de noi, V. Eftimiu, I. M. Sadoveanu, Camil Petrescu, L. Rebreanu, Zaharia Stancu — pentru a deveni de-a lungul timpului o înaltă școală de teatru, fertilă în talente actoricești — de la Costache Caragiale, Matei Millo, M. Pascaly, Ștefan Iulian, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Iancu Petrescu, Ion Brezeanu, Aristide Demetriade, Petre Liciu, la G. Storin, G. Calboreanu, Aura Buzescu, Ion Fintesteanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Emil Botta, Eugenia Popovici, Radu Beligan, iar enumerarea lor poate fi mult completată — precum și locul de activitate memorabilă a unor regizori-animatori de la Paul Gusty, Soare Z. Soare, Ion Sava la Marietta Sadova, Sică Alexandrescu, Al. Finți, Moni Ghelerter sau la Horea Popescu, Ion Cojar. Conștiința misiunii artistice a acestei instituții, așa cum s-a cristalizat în vreme, este astfel exprimată de unul dintre ei: «Tot ceea ce realizează Teatrul Național închide în sine o dublă exigență, căci el are datorii la fel de mari față de trecut ca și față de prezent, întruchipează deopotrivă principiul conservării valorilor și cel al împrospătării lor, semnifică, deopotrivă, tradiția și schimbarea» (Horea Popescu, *Teatrul*, 1977, nr. 12). Ducînd mai departe, în condițiile culturii noastre socialiste, obiectivele generoase ale unei arte scenice consacrate poporului căruia îi aparține, concluziile rodnice ale unei activități artistice intens programatice, de strălucit prestigiu, Teatrul Național din București abordează problemele profesionale ce-i revin — de la alegerea repertoriului original și străin, clasic și contemporan, pînă la precizarea metodelor de creație — în sensul finalității politico-educative a spectacolelor sale în actualitate.

Sărbătorirea Teatrului Național din București — comentată în întreaga presă ca un eveniment de o deosebită semnificație a mișcării noastre artistice — a cunoscut o serie de manifestări publice desfășurate timp de o săptămînă. În cadrul adunării festive consacrate acestui eveniment, a fost primit cu vii și îndelungi aplauze Mesajul adresat de tovarășul Nicolae Ceaușescu colectivului Teatrului Național «I.L. Caragiale» din București, în care este pusă în centrul atenției realizarea de spectacole militante, cu profund mesaj politic, valoroase contribuții la ridicarea conștiinței maselor, la cultivarea trăsăturilor morale ale omului în perspectiva edificării societății socialiste multilateral dezvoltate. «În cei 125 de ani de existență — se spune în Mesaj — Teatrul Național din București s-a afirmat ca o înaltă tribună de educație civică și patriotică, contribuind eficient la deș-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ARTEI, SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 41—42, BUCUREȘTI, 1978
6 — c. 463

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teptarea și închegarea conștiinței naționale, la împlinirea marilor aspirații de unitate, libertate și independență ale poporului, la cultivarea celor mai de seamă idei umaniste și progresiste ale societății românești. În anii socialismului, teatrul s-a angajat profund în viața socială a națiunii noastre, participînd activ, alături de întregul front al culturii și artei românești, la înfăptuirea politicii partidului, al cărei țel fundamental este făurirea unui om nou, educat în spiritul patriotismului revoluționar, animat de idealurile socialismului și comunismului ». Mesajul reamintește sarcinile principale ale activității creatoare nu numai a Teatrului Național din capitală, dar a întregii noastre mișcări teatrale : «Îndeplinind menirea dintotdeauna a unui Teatru Național, prima noastră scenă — ca, dealtfel, toate teatrele țării — trebuie să se consacre cu precădere dramaturgiei românești, atît clasice cît, mai cu seamă, contemporane, care oferă o imagine însuflețită asupra prezentului socialist și a mărețelor perspective de dezvoltare a societății noastre. În același timp, Teatrul Național și mișcarea noastră teatrală, în general, trebuie să se preocupe de prezentarea celor mai valoroase creații ale dramaturgiei universale, progresiste, care prin mesajul lor umanist, de încredere în om și în forțele sale creatoare, să contribuie la educarea sănătoasă și îmbogățirea orizontului cultural al poporului ».

Cu acest prilej Teatrului Național «I.L. Caragiale » i s-a conferit prin decret prezidențial Ordinul «Meritul Cultural » clasa I.

Cei care au luat cuvîntul — George Macovescu, președintele Uniunii scriitorilor, Dina Cocea, vicepreședinte al Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Teofil Vîlcu, directorul Teatrului Național din Iași, Petre Bucșa, directorul Teatrului Național din Cluj-Napoca, Maria Bisztray, directoare a Teatrului maghiar de stat din Cluj-Napoca, Marin Ioniță, muncitor, Erou al Muncii Socialiste, Alexandru Dincă, directorul Teatrului Național din Craiova — au omagiat activitatea creatoare a Teatrului Național din București, bogată în succese scenice, obținute sub semnul umanismului revoluționar, dînd dintotdeauna expresie de înaltă artă idealurilor și sensibilității neamului nostru. Semnificația patriotică a creațiilor artistice ale acestui teatru în afirmarea și propagarea conștiinței unității poporului român și a valorilor sale spirituale a fost relevată de toți vorbitorii. «Înființarea la București, acum 125 de ani, a Teatrului Mare a constituit un eveniment de o deosebită importanță pentru toți românii — spunea Petre Bucșa, directorul Teatrului Național din Cluj-Napoca — deoarece, în condițiile istorice și social-politice date, activitatea acestei instituții artistice s-a înscris și s-a integrat în mod organic în marele și din ce în ce mai largul front al luptei pe care românii de pe ambele versante ale Carpaților au desfășurat-o pentru înfăptuirea măreților idealuri de unire a lor într-un stat independent și suveran, de lichidare a asupririi lor naționale și sociale ». Considerîndu-l «leagăn al deșteptării naționale și lăcaș de frunte al spiritualității României socialiste », artista Dina Cocea, vicepreședinte al A.T.M., a subliniat încă o dată meritele teatrului : «Continuînd tradițiile înaintate ale culturii noastre naționale, acest nobil lăcaș de cultură a dat viață pe scenă momentelor și figurilor reprezentative ale istoriei patriei noastre, contribuind la reflectarea prin artă a epopeii naționale ; a făcut cunoscut publicului tezaurul literaturii dramatice clasice și universale ; a promovat dramaturgia noastră contemporană — opere prin al căror mesaj și simbol poporul nostru și-a recunoscut chipul ; a contribuit decisiv la afirmarea plenară a creației scenice românești și a înscris în palmaresul său o pleiadă impresionantă de mari actori, regizori și oameni de teatru devotați scenei, generații ce se armonizează prin talent, ideal, atitudini, civism, și indisolubilă legătură cu viața cetății ».

Participanții la adunarea festivă au adoptat textul unei telegrame adresate tovarășului Nicolae Ceaușescu, prin care oamenii de teatru își exprimă dragostea, recunoștința, profunda admirație și stimă pentru sprijinul și orientările primite spre înflorirea culturii și artei românești. «Mesajul Dumneavoastră — se scrie în telegramă — în care vibrează o mare dragoste pentru cultură și artă, dă o înaltă apreciere activității generațiilor de actori și animatori de cultură ce și-au pus viața și talentul în slujba scenei, militînd pentru cele mai nobile aspirații ale poporului nostru, de libertate, unitate, și independență națională, de progres social. Vă mulțumim din inimă pentru aprecierea dată tradiției artistice a Teatrului Național, prezent cu o înaltă conștiință politică în toate marile evenimente ale istoriei românești ».

După adunarea festivă, pe scena Sălii Mari, a avut loc premiera peisei *Căruța cu paiațe* de Mircea Ștefănescu, emoționantă evocare a începuturilor eroice ale teatrului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTA INTERPRETATIVĂ ÎN SPECTACOLELE TEATRULUI NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

ANA MARIA POPESCU

Istoria contemporană a teatrului, dinamică acumulare de viziuni, structuri și modalități, uneori contradictorii, istorie creată și interpretată în relație cu etapele diferențiate pe care le traversează, conține, deopotrivă, date, fapte, evenimente artistice, care determină privirea de ansamblu asupra mișcării teatrale, ca și fenomenele de artă, sensibile, specifice care diferențiază un teatru de altul. Un teatru ca cel din Cluj-Napoca, obligat de condiții obiectiv-istorice să creeze într-un timp scurt, în perioada interbelică — *teatrul*, *tradiție* și *profil «de Național»* — are o istorie contemporană accidentată, dificultăți distincte, implicații profesionale complexe, dar inegale ca însemnătate și intensitate, perioade de valorificare artistică spectaculoase.

Teatrul condus uneori de directori cu vocație, îndrumat adesea de scriitori talentați, de profesori universitari de seamă[1], cunoaște momente de înflorire; spectacolele sale au însemnătate deosebită nu numai pentru evoluția teatrului clujean, dar și pentru definirea calitativă a unor etape din istoria teatrului românesc, în general, în răstimpul în care el stă sub influența statornică a unui om de teatru, regizor-animator, înzestrat, cu un crez artistic bine definit, fundamentat pe relația esențială: repertoriu-actor; în lipsa acestuia apar pauzele, momentele cenușii, existența artistică a colectivului își pierde unitatea și strălucirea.

ÎN CĂUTAREA STILULUI — LIMITELE DIVERSITĂȚII

Actorii acestui teatru, formați în spiritul și uneori în litera tradiției artei actoricești, păstrează, în principal, și după cel de-al doilea război mondial gustul pentru caricatura excesivă în comedie, au cultul pentru gestul larg, patetic, pentru arta rostirii cuvîntului în tragedie. « O trăsătură de unire în mai toți continuatorii vechii școli de declamație este o artă care îmbină grija pentru detaliul sonor al recitativului cu limpezimea de cristal a dicțiunii »[2]. Această tradiție, care nu implică și o tradiție a artei regizorale, și abia schițează o direcție repertorială, este prezentă aproape continuu pe scena clujeană; ea devine în ani o primă lecție de teatru peste care se suprapun, într-o dialectică a actului scenic și sub influența creatoare a regizorului-animator, experiențe artistice inovatoare. În permanentă metamorfoză artistică, cuvîntul și gestul capătă în timp, în noua relație care se naște: *text-regie-actor*, altă funcție scenică: din scop în sine devine mijloc de expresie, într-o ambianță, într-un decor care e cadrul-idee.

În căutarea unui stil unitar care să definească specificul teatrului coexistă, uneori chiar în același spectacol, modalități de interpretare structural diferite. Alexandru Marius, actor de interiorizare, stăpîn cu autoritate pe tainele comediei și ale dramei, Sandu Rădulescu, expresiv și firesc totodată, Titus Lapteș, originală personalitate actoricească, cu puternică forță dramatică, Daia Nicoară

[1] Directori, membrii ai consiliului teatrului, secretari literari, care contribuie la prosperitatea acestei instituții: Aurel Buteanu, Vasile Moldovan, Mihai Raicu, Petre Bucșa, Aurel Rău, D.R. Popescu, prof. univ. Ion Vlad, prof. univ. Liviu Rusu, Miron Radu Paraschivescu, Raul Șorban, Eugen Naum, Justin Ceuca ș.a.

[2] Radu Stanca, *Ștefan Braborescu*, București, 1965, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1.— Rodica Daminescu (Regina Ann) şi Victor Moldovan (Masham) în *Paharul cu apă* de E. Scribe, stagiunea 1948—1949.

Andron, naturală şi convingătoare, Gheorghe Aurelian, actor de mare autenticitate şi emoţionantă prezenţă scenică, ca şi interpretarea frumoasă, caldă a lui C.A. Rusei, experienţa scenică şi coloratura personajelor create de Nicolae Voicu, eleganţa şi naturaleţea lui Miluţă Lapteş, ştiinţa marilor realizări în roluri mici a lui Nae Botta, se întîlnesc pe scena clujeană cu stilul clasic şi patetismul cenzurat al lui Liviu Doctor, cu rolurile compuse de Titus Croitoru în care accentul cade pe supralicitarea expresivităţii glasului, cu apariţiile impunătoare, subliniate insistent prin gestică şi dicţie ale lui Toma Dimitriu, cu masca adecvată fiecărui personaj, dar apăsat dăltuită de Tănase Cazimir, de exemplu.

« Tragediană de forţă », Magda Tilvan, fidelă şcolii tradiţionale de teatru, are gesturi largi, ţinută studiat spectaculoasă, mare măestrie în rostirea versurilor, capacitatea de a polariza, prin excesiv tragism, atenţia asupra sa (în *Hecuba)*. Actor de teatru romantic, jucînd cu vocaţie Schiller şi Hugo, Ion Tilvan imprimă şi eroilor din tragedia clasică — Rodrigue din *Cidul* de Corneille, de exemplu — mişcările patetice, tonul exaltat, declamatoriu şi violent în scenele mari, sau îl construieşte pe Iago *(Othello)* fără umbre şi ascunzişuri, pe o singură dimensiune evidentă, a trădării. În schimb, Viorica Dimitriu, stăpînă pe mijloacele de expresie preluate din şcoala tradiţională de teatru, le foloseşte într-o interpretare modernă: prestanţa Elisabetei *(Maria Stuart)* este etalată de actriţă cu eleganţă dezinvoltură, trufia reginei capătă o expresie de răutate şi asprime inteligent şi discret compuse, o ţinută scenică de o strălucitoare naturaleţe.

Coexistenţa pe scena clujeană a interpretării patetic-romantice, patetic-clasice, a interpretării cotidiene, maleabile, a generat uneori spectacole neomogene, alteori genuri de spectacole complet diferite, dar a creat, în timp, sub binefăcătoare şi variate influenţe artistice, posibilitatea contopirii lor creatoare într-un joc modern, viu, expresiv şi organic diferenţiat de la un spectacol la altul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

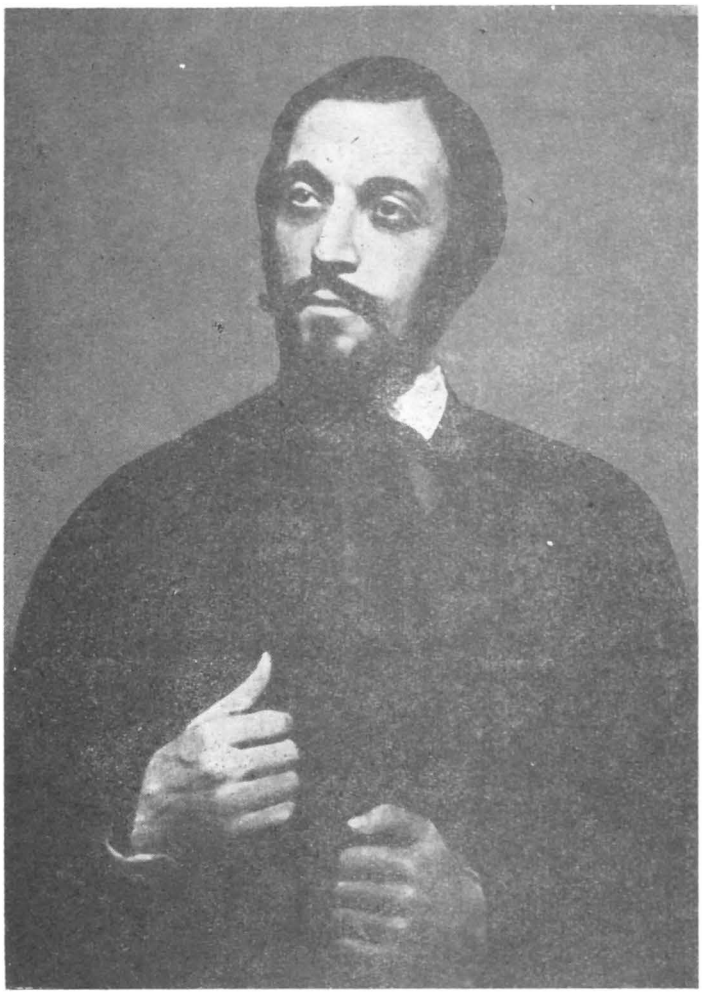


Fig. 2.— Miluță Lapteș în rolul titular din *Bălcescu* de Camil Petrescu, stagiunea 1952—1953.

Prin modalitatea în care gîndesc, compun și-și interpretează rolurile, Ștefan Braborescu și Maria Cupcea fac legătura între tradiție și modernitate în arta actorului clujean.

Ștefan Braborescu (1880—1971), format la Școala lui Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Petre Liciu, a învățat de la aceștia arta rostirii cuvîntului, știința de a conferi textului maximă expresivitate, uneori, probabil sub influența lui Nottara, nu lipsită de grandilocvență. A preluat « luciditatea și mobilitatea intelectuală » a lui Petre Liciu și, treptat, a trecut toată această bogată moștenire prin filtrul selectiv al propriei personalități, prin temperamentul său energic și și-a creat un stil personal de joc, caracterizat prin « patos nervos ». Arta sa are puternice legături cu realitatea, pe care Ștefan Braborescu cu ușoară ironie și acut simț de observație, o scrutează cu perseverență. Poezia jocului său, patetică, concentrată în privire, e o poezie lucidă, izvorîtă din realitatea imediată; umorul este emanația unui spirit reflexiv.

Debutează în 1911 pe scena Teatrului Național din Craiova, din 1914 pînă în 1923 joacă pe scena Teatrului Național din Iași, din 1925 pînă în 1939 la Teatrul Național din Cluj-Napoca [3], din 1948—1952 la Teatrul Național din Timișoara, iar de atunci și pînă în 1966 din nou la teatrul Național din Cluj-Napoca; a fost profesor și rector al Institutului de teatru din Timișoara și Cluj-Napoca. Nu numai prin fidelitatea cu care a slujit scenele naționale, dar și prin formația sa actoricească, Ștefan

[3] Din stagiunea 1938—1939, ca urmare a aplicării mecanice a legii pensiilor, Ștefan Braborescu este obligat să părăsească scena de care se simte puternic și definitiv legat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Viorica Dimitriu (Suzana Manea Voinești) și Octavian Cosmuță (Dragoș Manea Voinești) în *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius, stagiunea 1957—1958.

Braborescu este reprezentativ pentru tipul de actor de «Național», ceea ce însemna în perioada tinereții și a maturității sale: disciplină, exigență artistică, dicție și frazare impecabile.

Creator pe scena Teatrului Național clujean a multor roluri de seamă, diferite ca încărcătură ideatică și structură dramatică: Figaro în *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, Ștefan cel Mare în *Apus de Soare* de B. Șt. Delavrancea, Prințul Mîșkin în *Idiotul*, după Dostoewski, Ștefan Braborescu aduce, după revenirea sa pe scena clujeană în 1952, experiența profesională și disponibilitatea sa intelectual-culturală. Moș Amurg din *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan (1954—1955), Petrușca, din *Conștiința furată* de T. Bușecan (1957—1958), Pantalone din *Mincinosul* de C. Goldoni (1954—1955), Señor Balboa din *Copacii mor în picioare* de Al. Cassona (1956—1957), Luca din *Azilul de noapte* de M. Gorki (1958—1959), Polejaev din *Bătrînețe zbuciumată* de Rahmanov (1959—1960), Akim din *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi (1960—1961), ca și Groparul din *Hamlet* de W. Shakespeare (1959—1960), Bătrînul Hrăman din *Apus de Soare* de B. Șt. Delavrancea (1962—1963), Knut Brovik din *Constructorul Solness* de H. Ibsen (1964—1965) ș.a., sînt roluri pe care actorul, poreclit tandru «Bunicul», le realizează cu vigoare artistică, în spirit realist, cu autenticitate. Pantalone, de exemplu, creat cu vervă, spirit analitic, «contribuie sensibil la conturarea unui „tip" cu valoare de document[4]». Fie că interpretează cu «tristețe surîzătoare», discret-poetic, rolul lui Polejaev, cu vitalitate și ținută tinerească pe Bătrînul Hrăman, incisiv-filozofic și savuros-popular pe Groparul din *Hamlet*, sau evocă o viață de om în scurta, dar puternica apariție din *Constructorul Solness*, Ștefan Braborescu, înnoindu-și mijloacele de expresie, rămîne în același timp credincios marii noastre școli de teatru din trecut, cuvîntul rostit clar, expresiv-vibrant fiind principalul mesager al artei sale.

[4] Radu Stanca, *op. cit.*, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4.— De la dreapta la stînga : Ştefan Braborescu (Knut Brovik) şi George Moltoi (Ragnar Brovik) în *Constructorul Solness* de H. Ibsen, stagiunea 1964—1965.

Maria (Munteanu, Popa) Cupcea (n. 1903), absolventă a Conservatorului de Muzică şi Artă dramatică din Cluj-Napoca, debutează pe scena Naţionalului clujean în 1929 cu un rol episodic din *Apus de Soare*, dar adevăratul său debut are loc tot în acelaşi an cu rolul Tofana din *Patima roşie* de M. Sorbul, rol pe care îl reia peste ani, în stagiunea 1944—1945.

Actriţă deosebit de înzestrată, creatoare a unor roluri în filme, Maria Cupcea are o mare vitalitate artistică, bogate resurse intelectuale, multiple preocupări artistico-culturale, educative. Autoare a unor piese pentru copii şi pentru teatrul de păpuşi, a unor dramatizări după povestiri cunoscute, compozitoare talentată, ea a ilustrat muzical, pregnant şi colorat, ideea spectacolelor : *Maria Stuart* de Fr. Schiller, *Viforul* de B. Şt. Delavrancea, *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare ş.a. ; profesoară la catedra de actorie a Institutului « Szentgyörgy Istvan » din Cluj-Napoca din 1949 pînă la mutarea la Tîrgu Mureş (directoarea acestui institut pe perioada 1950—1951), Maria Cupcea a ţinut « cursul de dicţiune şi vorbire expresivă » la Universitatea Babeş-Bolyay, Facultatea istorie-filozofie, în anii 1965—1968 ş.a.

Arta Mariei Cupcea — armonioasă sinteză între sentiment, gînd şi tehnică actoricească — se caracterizează prin nobleţe şi sensibilitate, fie că oficiază cu distincţie şi virtuozitate, cu un joc al mîinilor care « formau un poem de nuanţe » rolul Chimenei din *Cidul* de Corneille (1944—1945), fie că interpretează cu vibraţie profund umană, cu discreţie, o femeie simplă, umilă — Miranda din *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius (1957—1958). Maria Cupcea ia cu naturaleţe mereu alte chipuri, alte înfăţişări ; de la impunătoarea nobleţe spirituală, de la demnitatea statuară a Mariei Stuart, trece firesc la duioşia măicuţei Lu-si-piu din *Taifun* de Tzao-Yui (1958—1959), un personaj bun, blind, resemnat. Actriţa creează chipuri umane, fundamental deosebite ca structură şi condiţionarea istorică, chipuri la antipod ca resort interior şi fizionomie, prin care trece însă fluidul magnetic al nobleţei şi sensibilităţii sale.

Descătuşată de canoane, această actriţă « distinsă şi mereu veselă peste un mare fond de tristeţe »[5], consideră că elanul libertăţii creatoare este esenţial pentru teatru, pentru arta sa. Şi dacă acest elan nu s-a putut manifesta întotdeauna în alegerea rolurilor visate (şi-a dorit să joace în *Învierea* lui

[5] Ion Olteanu, *Cluj*, în *Teatrul*, 1966, nr. 12, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5.— Maria Cupcea (Liu si-piu) în *Taifun* de Tzao-Yui, stagiunea 1958—1959.

Fig. 6.— Maria Cupcea în rolul reginei Gertruda din *Hamlet* de Shakespeare, stagiunea 1959—1960.

L. Tolstoi, în *Casa cu păpuşi* de H. Ibsen, *Îmbrăcaţi pe cei goi* de L. Pirandello), el a contribuit desigur într-o măsură hotărîtoare la alegerea mijloacelor de expresie, la decantarea ideii prin voce, mimică, gest — o voce limpede, învăluitoare, gesturi, expresii, atitudini migălos şlefuite.

Această subtilă interpretă de dramă este tragediană de mare vibraţie. Alături de patosul şi patetismul Magdei Tîlvan în tragedie, ea aduce pe scena clujeană un joc viu, modern. În Medeea, de exemplu (*Tragicii Greci*, 1962—1963), Maria Cupcea trăieşte cu tulburătoare dăruire pasiunile contradictorii care o mistuie pe eroina sa, le trăieşte firesc, cu intensitate, încît fiecare situaţie nouă, surprinzătoare, pare totuşi verosimilă, o contrazice credibil pe cea anterioară. Emoţia profundă nu e determinată brusc de gestul final al eroinei, ci de fiecare moment dramatic în parte, prin care actriţa pune în evidenţă multiplele şi contradictoriile faţete ale tragediei sale, într-un stil de tragism vibrant, modern prin sinceritatea trăirii, prin eleganţa armonioasă a gestului şi a atitudinii, prin echilibrul şi nuanţa emisiei vocale—stil care defineşte întreaga creaţie a Mariei Cupcea.

REPERTORIUL SEMNIFICATIV, REGIZORUL-ANIMATOR, ARTA ACTORULUI ŞI CAPACITATEA SA DE PERMANENTĂ ÎNNOIRE

Regizori-animatori care consideră repertoriul şi arta actoriului zone esenţiale de incandescenţă, hotărîtoare pentru crearea condiţiei artistice a spectacolului, regîndesc actul scenic în deplina sa unitate.

Un crez limpede şi consecvent exprimat prin repertoriu, o viziune modernă — care îşi trage seva din marea tradiţie naţională şi universală — , ştiinţa artei spectacolului, elevaţia culturii teatrale, reprezintă universul artistic al regizoarei Marietta Sadova, care influenţează fundamental modalitatea de lucru a actorilor, capacitatea acestora de a-şi reînnoi permanent arta, aduce « prospeţime şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7.— De la stînga la dreapta : Ion Tilvan (Iacob), Dominic Stanca (Alexandru), Maria Comșa-Potra (Liuba), Ion Manolescu (Ivan Kolomițev), Maria Cupcea (Sofia) în *Cei din urmă* de Maxim Gorki, stagiunea 1948—1949.

rivnă în colectiv »[6]. Repertoriul : *Minerii* de M. Davidoglu (1948—1949), *Cei din urmă* de M. Gorki (1948—1949), *Othello* de W. Shakespeare (1948—1949), *Micii burghezi* de M. Gorki (1949—1950), *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare (1957—1958), *Viforul* de B. Șt. Delavrancea (1957—1958), prin tematică și gen, structuri artistice și limbaj teatral, oferă regizoarei posibilitatea de a implica actorul într-un proces artistic-teatral complex, care îi îmbogățește viziunea asupra propriei sale arte : « < . . . > în răstimp de 10 ani, din care efectiv contează numai doi[7] — 1949—1958— regizoarea a pus în scenă pentru spectatorii clujeni — fără îndoială că și pentru actori — șase piese dintre cele mai grele, din repertoriul universal și național »[8].

Marietta Sadova gîndește și concepe reprezentația cu armonioasă măsură, pune accentul pe cuvînt și plastica spectacolului. Decorul, totdeauna reprezentativ, subliniază sugestiv locul acțiunii, creează universul specific, în care trăiește și se mișcă în deplină libertate creatoare *actorul;* cuvîntul capătă ponderea esențială, se valorifică funcția sa ideatică-artistică. Impresia de unitate se degajă din toate spectacolele, ingenioase și sobre, ale Mariettei Sadova, chiar și atunci cînd se întîlnesc în aceeași reprezentație interpreți de formație actoricească diferită, de generații diverse.

În *Măsură pentru măsură*, Miluță Lapteș, de exemplu, interpretează în stilul său elegant și convingător, un personaj autoritar și uman totodată (Ducele Vincenzio) alături de Viorica Cernucan, care joacă cu « intenționalitate », nu lipsită de un anume farmec firesc, rolul Isabelei, de interpretarea

[6] *Ibidem.*

[7] Exagerarea este, probabil, conștientă ; chiar dacă nu au fost spectacole de excepție, unele au determinat reușite actoricești notabile : Miluță Lapteș-Bălcescu, Gh. Aurelian-Eliade, Ion Tilvan, Dorel Urlățeanu, Nicolae Voicu în bolerii : Băl-Ceaurescu, Alecu Filipescu-Vulpe. C. Cantacuzino (în *Bălcescu* de Camil Petrescu, 1952—1953). Constantin Anatol-Higgins, Ileana Ploscaru-Eliza (în *Pygmalion* de G. B. Shaw, 1955—1956) ș.a., sau au relevat rolul scenografiei în spectacol : Mircea Matcabojl — *Pygmalion*, *Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu, 1955—1956, *Hecuba* de Euripide, 1956—1957, *Maria Stuart* de Schiller, 1957—1958 ; în stagiunea 1958—1959, spectacolele : *Azilul de noapte* de M. Gorki, *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, în scenografia lui T. Th. Clupe și costumele Edithei Schranz-Kunovits.

[8] N. Pîrvu, *Pe scena Teatrului Național*, *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare, în *Flacăra*, 1958, nr. 3561.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8.— Nicolae Voicu (Starostele), Ileana Ploscaru (Isabela) Gheorghe M. Nuțescu (Lucio), Călin P. Florian (Angelo) în *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, stagiunea 1957—1958.

Fig. 9. — Scenă din *Viforul* de B. Șt. Delavrancea. În centru, Constantin Anatol în rolul lui Ștefăniță, stagiunea 1957—1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

veridică a lui Călin P. Florian (Angello), de Aurel Vizitiu care realizează « în forță » scenele de tensiune, de apariția pitorească a lui Dem. Constantinescu în Bernardin, de « călăul foarte stilat » compus de Octavian Teucă ș.a.m.d. În *Viforul*, regizoarea armonizează interpretarea discretă a personajelor feminine: Oana (Maria Cupcea), Tana (Ligia Moga), Niculina (Ileana Ploscaru), Contele Irmski (interpretat în travesti de Rodica Daminescu), cu stilul clasic al lui Ion Tîlvan (Arbore) și impune un personaj nou ca lectură scenică (Ștefăniță), într-o modernă și subtil dăltuită interpretare (Constantin Anatol), cu gestică, mișcare și rostire nuanțată, dar foarte aproape de comportamentul contemporan, într-un cadru în care grandoarea, bunul gust și pitorescul se armonizează (scenografia Mircea Mateaboji, costumele Edith Schranz-Kunovits). Pentru a doua oară pe scena clujeană, după reprezentația cu *Minerii*, Marietta Sudova pune expresiv în lumină, împreună cu actorii, existența convingătoare, dinamică a masei. Grupul de boieri este omogen, reprezintă o valoare reală ca tot, dar este, în egală măsură, bine individualizat: « Dem. Constantinescu — un puternic și neînfricat *Vornic Carabăț;* Marin Aurelian — un *Țugulea Moghilă*, moenind de forță și istețime, prezent și reactiv în toate scenele; Aurel Giurumia — un *Mogîrdici* setos, cu umor măsurat și cuviincios și Octavian Cosmuță, îndrăzneț și viteaz <...> »[9].

Reprezentația cu piesa *Cei din urmă* « a însemnat — și afirmația este valabilă pentru toate spectacolele regizate de Marietta Sadova — pentru teatrul din Cluj-Napoca o descătușare a forțelor artistice ale acestui ansamblu »[10]. Actori de « manieră veche » au renunțat la teatralism și au realizat roluri de o simplitate impresionantă (Ion Tîlvan, Magda Tîlvan și, poate, într-o mai mică măsură, Nicolae Dimitriu), alții utilizați în roluri secundare și-au demonstrat calitățile teatrale (Virginia Drăgoi, Nicolae Luchian), și alții foarte tineri (Rodica Barbu), unii chiar elevi la Conservator (Maria Comșa (Potra), Dorina Ghibu (Stanca), Dominic Stanca, Șerban Iamandi), s-au încadrat pe deplin exigențelor, spiritului artistic modern și unitar al spectacolului.

După ani, Marietta Sadova pune pe scena Naționalului clujean, *Ondine* de Jean Giraudoux; spectacolul, care reflectă sensurile filozofice și estetice ale piesei, este ca « un gobelin de epocă lucrat cu multă migală și multă finețe »[11]. Dintr-o distribuție numeroasă se impun Lucia Mureșan (Ondine) cu un joc sensibil, grațios, în care se îmbină veselia ironică cu tristețea și resemnarea — un personaj generos construit de către autor și redat tot astfel de actriță — și Vladimir Jurăscu, Hans «cel frumos, dar prost », care-și compune personajul cu certă inteligență scenică.

Scurta, dar semnificativa prezență la Cluj-Napoca a regizorului, poet-eseist-dramaturg, Radu Stanca, puternică și originală personalitate a culturii și scenei românești, a găsit un colectiv receptiv, un public cunoscător, dornic de spectacole bune și interesante. El și-a clădit programul artistic pe un repertoriu de mare și substanțială forță creatoare pentru arta spectacolului: Caragiale și Cehov.

Prin munca la realizarea spectacolului *D-ale carnavalului* (1961—1962), Radu Stanca contribuie, în continuare, la dezvoltarea și modernizarea artei actorilor clujeni, oferă un model inedit de interpretare caragialiană actorilor, lărgește gama de interpretare a unor artiști tineri, determină evoluția ulterioară a altora (Gheorghe M. Nuțescu — Pampon, Aurel Giurumia — Catindatul, de exemplu). Regizorul a « căutat și a reușit să evadeze din zona tradițiilor rigide și conservatoare, ceea ce nu a putut decît folosi teatrului, cu atît mai mult cu cît a reflectat o muncă mai atentă și mai eficace cu actorii »[12]. Radu Stanca pune în valoare, într-o modalitate contemporană, comedia clasicului Caragiale, creează un spectacol în « stil realist autentic », elimină caricatura excesivă, folosită adesea de actorii clujeni în interpretarea comediilor lui Caragiale. Actorii nu mai « trăiesc » cu pasiune viața eroilor; eliberați de « formulă », de schemă, o interpretează într-o viziune critică, în concordanță cu esența social-umană a personajelor. Radu Stanca folosește în spectacol, sugestiv și dinamic, « artificii »; intrarea în scenă a lui Iordache (Bucur Stan) este totdeauna anunțată de un clopoțel grăbit, a lui Nae Girimea « irezistibilul » (Marin D. Aurelian) de un cor de privighetori. Numeroase măști încadrează decorul celor trei acte, subliniind ideea că se asistă la un « spectacol » în care oamenii își ascund adevărata

[9] N. Pîrvu, *«Viforul» pe scena Naționalului din Cluj*, în *Tribuna*, 1956, martie 15.

[10] Simion Alterescu, *«Teatrul Național» și «Teatrul maghiar de stat» din Cluj*, în *Contemporanul*, 1918, noembrie 26.

[11] Ion Manițiu, *Jean Giraudoux în premieră pe țară*, în *Tribuna*, 1965, aprilie 1.

[12] Ion Manițiu, *Sfîrșit de stagiune la Teatrul Național din Cluj*, în *Tribuna*, 1962, august 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

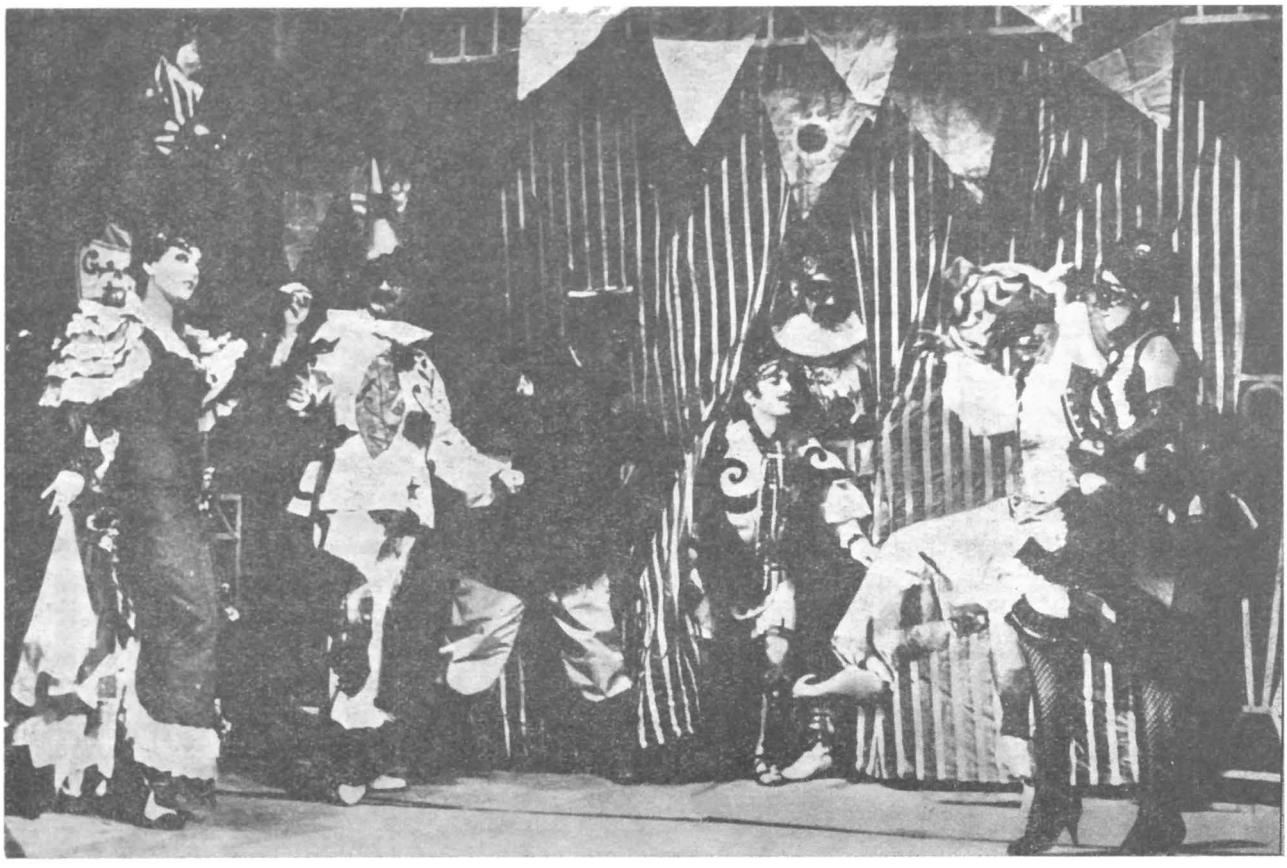


Fig. 10.— Scenă din *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale, stagiunea 1961—1962.

lor faţă în dosul măştilor; în final, peste actori, fixaţi parcă pe hîrtia de carton a unui fotograf amator, coboară de sus, grăitor, o uriaşă mască (scenografia de inspirată plasticitate — T. Th. Ciupe).

Dacă *D-ale carnavalului* a făcut breşă, a deschis drum—de la interpretarea « clasică » a comediei — către interpretarea modernă care va lua pe parcursul anilor forme variate (« comedia intelectuală », grotescă, convenţională), *Unchiul Vania* (scenografia Mircea Matcaboji — 1962—1963) continuă semnificativ să facă trecerea de la drama patetică spectaculoasă la drama trăită cu discreţie, eleganţă şi simplitate, în care limbajul scenic este mai mult decît cuvînt, este cuvînt-artă. Miluţă Lapteş redă, reţinut şi delicat, tristeţea Unchiului Vania, Maia Tipan-Kauffman este o Sonie sensibilă, plină de căldură, Rodica Daminescu reliefează frumuseţea ostentativă a Elenei, dar şi feminitatea ei ultragiată, Eugen Naghi compune cu o frumoasă plastică existenţa dramatică a lui Astrov. Atmosfera de poetică tristeţe, discreţia cu care sînt trăite dramele nu reduce dimensiunile, nu estompează nuanţele, le pune doar sub o lumină fragilă, sub razele căreia actorul trebuie să drămuiască cu înţelegere profundă, cu controlată subtilitate existenţa personajelor.

Cele două etape creatoare din istoria contemporană a teatrului clujean influenţate hotărîtor de arta Mariettei Sadova şi Radu Stanca, au pregătit climatul artistic pentru perioada următoare care se caracterizează prin *deschiderea constantă* spre cultura textului, spre cultura modernă a spectacolului. Între structura specifică, funcţia civic-educativă şi valoarea artistică a literaturii dramatice există în mod necesar o strînsă legătură; numai dramaturgia valoroasă — independent de epoca în care a fost creată sau pe care o reflectă — cuprinde toate aceste trei trăsături într-un tot inseparabil. Repertoriul Teatrului Naţional din Cluj-Napoca vădeşte în anii care urmează preocuparea exigentă pentru *categoria valorii*, oferă o complexă şi variată bază artistică pentru arta modernă a spectacolului; se joacă piese de Euripide, Shakespeare, Molière, Ibsen, Shaw, Cehov, Pirandello, O'Neill, Giraudoux Camus, Dürrenmatt, Caragiale, D.R. Popescu, Baranga, Radu Stanca, Paul Anghel, Romulus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vulpescu [13] ş.a. Evoluţia artei actoriceşti în acest context repertorial este revelatoare; este o perioadă de emulaţie, *o perioadă deschisă* în care, într-un spirit viu, modern, munca asiduă şi inspirată asupra rolului îşi spune cuvîntul decisiv.

Spectacolul cu piesa lui Euripide, *Ifigenia în Aulis* (1965—1966) propune o viziune modernă asupra spectacolului antic, care modifică fundamental concepţia interpreţilor asupra modalităţii artistice de transpunere scenică a unui astfel de text. Ţinuta şi rostirea grandilocventă, ca şi cea intenţionat pedestră sînt abandonate; cu «o remarcabilă acurateţe scenică» actorul exprimă «ideea textului, înăbuşită altădată sub balastul pseudo-patetismului. În această viziune, personajele capătă monumentalitate tocmai pentru că nu sînt văduvite de omenesc» [14]. În spectacol, creat sub semnul nobleţei şi al demnităţii umane, corul nu este un comentator pasiv, ci un personaj viu, cu atitudine hieratică, cu mişcare de mare eleganţă şi plasticitate, pe deplin şi unitar integrat substanţei dramatice a piesei. Prin relaţia cor-personaj-idee, se pătrunde în profunzime în categoria estetică a tragediei antice. Un mare merit al actorilor clujeni îl constituie «limpezimea cu care în ansamblu a fost rostit textul, cu efectul că ideile şi sentimentele s-au comunicat direct şi în forţă, captivînd pe spectator» [15].

Creaţii memorabile au realizat mai ales interpretele feminine şi cele două corifee (Melania Ursu şi Ligia Moga). Silvia Popovici, Ifigenia, creează «o eroină solară», deosebit de sensibilă şi pură, care «are şi nobleţe şi dramatism şi o nesfîrşită elevaţie artistică, parcurgînd o gamă de virtuozitate artistică care ne încîntă — mărturiseşte cronicarul — ori de cîte ori o întîlnim la un actor, mai ales tînăr» [16], Silvia Ghelan impune în Clitemnestra prin stilul modern de interpretare, gîndirea lucidă şi compor-

Fig. 11. — De la stînga la dreapta: Miluţă Lapteş (Vania), Rodica Daminescu (Elena Andreevna), Maria Blănaru-Rusu (Marina), Maia Tipan-Kauffman (Sonia) Ion Tîlvan (Serebreakov), în *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, stagiunea 1962—1963.

[13] Repertoriul a cuprins şi înainte autori de seamă, dar nu compact, concentrînd în cîteva stagiuni atîţia autori şi piese de remarcabilă valoare naţională şi universală.

[14] Dumitru Chirilă, *Ifigenia în Aulis*, în *Familia*, Cluj, 1966, nr. 5.

[15] Radu Popescu, *Teatrul Naţional din Cluj. Ifigenia în Aulis de Euripide*, în *România liberă*, 1966, iunie 2.

[16] Mircea Alexandrescu, *Ifigenia în Aulis la Teatrul Naţional din Cluj*, în *Scînteia*, 1967, aprilie 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tamentul scenic de o măiestrită simplitate. Le-au fost parteneri : Gheorghe M. Nuţescu (Menelaos), George Mottoi (Achile), Aurel Giurumia (Bătrînul), Ştefan Sileanu (un crainic) ş.a. Sensibilitatea artistică a Silviei Popovici surprinde alte tonuri, alte nuanţe în Larisa, pe care o interpretează cu luciditate şi gingaşe dăruire (*Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski, 1963—1964), sau în Hilda (*Constructorul Solness* de H. Ibsen, 1964—1965). În acest rol ea trece de la entuziasm tineresc şi umor şugubăţ, la efuziuni lirico-poetice şi apoi la patetismul tragic din final, conturînd, cu o luminoasă transparenţă, un personaj frumos prin puritatea şi tinereţea sa spirituală, dar dificil [17].

În comedie, actorii clujeni trec cu dezinvoltură de la comedia shakespeariană *(Un vis în noaptea miezului de vară)* pe care o interpretează cu fantezie descătuşată, cu umor fin, într-un ritm tineresc, cu originală plastică de ansamblu, cu pregnante prezenţe actoriceşti (Teodora (Irina) Mazanitis — Hermiona; George Mottoi — Oberon, Viorel Comănici — Demetrius, Nicolae Iliescu — Lisander, Ana Maria Dominic — Helena, Marin D. Aurelian — Tezeu ş.a.), la comedia cotidiană *(Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, 1965—1966) în care Melania Ursu (Ea) şi George Mottoi (El) joacă cu susţinută inventivitate, comunică direct, firesc, cu spectatorii şi la « comedia intelectuală ». Reprezentaţia cu piesa lui G. B. Shaw, *Androcle şi leul* demonstrează că actorii clujeni încep să aibă « antrenamentul rar al comediei intelectuale »; se detaşează net în spectacol un plan, « cel al idealului conceput strict intelectual ‹ . . . › convenţia-ideal, convenţia-demnitate, convenţia-elită — o adevărată bucurie a jocului de-a conceptele » [18] în care excelează Valeria Seciu (Lavinia) şi Ştefan Sileanu (Căpitanul).

Fig. 12.— Scenă din *Ifigenia în Aulis* de Euripide, stagiunea 1965—1966.

[17] În acelaşi spectacol, la primul său rol pe scena clujeană, George Mottoi interpretează personajul tînărului Ragnar Brovik cu vigoare tinerească, cenzurată cu bun instinct scenic pe parcursul acţiunii, lăsată să izbucnească liber, revelator, în final. Maia Tipan-Kauffman scoate cu discreţie în evidenţă infirmitatea sufletească a Doamnei Solness, personaj mutilat de convenţiile sociale, obsedat de o fatalitate aproape mistică.

[18] Ileana Popovici, *Săptămîna Teatrului Naţional din Cluj*, în *Teatrul*, 1966, nr. 5, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Doi regizori [19] de structură artistică foarte diferită, care au concepţii proprii asupra desfăşurării actului scenic şi modalităţi de lucru, care se deosebesc esenţial — Alexa Visarion şi Aureliu Manea — pun din nou actorilor clujeni problema reînnoirii mijloacelor de expresie. Actorii joacă sub severa, dinamitarda exigenţă şi concentrare artistică impusă de Alexa Visarion, dar şi într-o halucinantă fantezie scenică, într-un ritm alert, aproape mecanic propus de Aureliu Manea. Sînt ani rodnici în care actorii trecuţi concomitent prin două concepţii regizorale atît de diferite îşi îmbogăţesc mijloacele artistice, le modelează în chip nou.

Fig. 13. — Ligia Moga (Carol) în *Orfeu în infern* de T. Williams, stagiunea 1961—1962.

În spectacolele: *O pasăre dintr-o altă zi* de D. R. Popescu (1972 — 1973), *Meşterul Manole* de Lucian Blaga (1973 — 1974), *Unchiul Vania* de A. P. Cehov (1973—1974), *Puterea şi adevărul* de Titus Popovici (1974—1975), Alexa Visarion îl introduce cu insistenţă pe actorul clujean în drama cu profunde rezonanţe sociale, cu implicaţii psihologice umane fundamentale, uneori iconoclaste, pe care le transpune scenic într-o viziune totdeauna originală, de o exemplară vigoare artistică şi o percutantă forţă de transmitere a ideii. Spectacolele lui Alexa Visarion urmăresc cu severă luciditate procesul conştiinţei contemporane, dialogul omului cu propria sa conştiinţă, făcînd totodată şi procesul conştiinţei estetice. Formula regizorală adoptată de Alexa Visarion pentru spectacolul *O pasăre din altă zi*, de exemplu, «a cerut actorilor clujeni efort şi înţelegere, nu a acceptat maniere, dimpotrivă, i-a scos din *stil*, i-a obligat să treacă într-o modalitate de teatru pentru mulţi inedită». Liviu Rozorea, actor care rimează deplin cu stilul de lucru al lui Alexa Visarion, «intră programatic în „pulsul" spectacolului» [20], propune o ipoteză posibilă, profund motivată psihologic a lui Livian, Gheorghe Radu [21], actor exigent, cu ştiinţa compunerii exacte a rolului, cu sensibilă naturaleţe, alternează izbucnirile cu indiferenţa pe un fond de constantă umanitate şi umor (Bătrînul socru), de exemplu. Dealtfel, toţi actorii [22] găsesc semnificaţia-cheie a personajului, care se topeşte organic în semnificaţia-cheie a spectacolului. În *Puterea şi adevărul*, regizorul urmăreşte să descifreze «spaţiul actelor şi al conştiinţei politice», el concentrează pînă la limita maximă ideea artistică, construind un spectacol-manifest, de artă; în sprijinul acestei idei creează, peste text, cu contribuţia revelatoare a actorului Petre Moraru, pe Mihai Duma, personaj veridic, nu schemă. *Meşterul Manole* şi *Unchiul Vania* spectacolele de referinţă pentru istoria teatrului contemporan, devin spectacole de referinţă pentru actorii care le-au slujit, pentru scenografia contemporană (datorită lui Vittorio Holtier).

Aureliu Manea prin *Jocul dragostei şi al întîmplării* de Marivaux (1972—1973), *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare (1974—1975), *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1975—1976), invită pe actorii clujeni la exerciţiul dificil al comediei-convenţie teatrală. Regizorul înlocuieşte vechi convenţii cu altele noi, cu convenţia-simbol, cu jocul-simbol, cu costume-semne, şi aplică, cu desăvîrşită armonie, această «formulă» în spectacolul *Jocul dragostei şi al întîmplării* (scenografia T.Th.

[19] În cursul anilor au fost angajaţi sau invitaţi să pună în scenă şi alţi regizori de seamă: Ion Olteanu, Sorana Coroamă, Călin P. Florian, Cornel Todea, Mircea Marin ş.a. Trebuie menţionat aportul unor asistenţi de regie, dintre care unii ca Rodica Gh. Radu, de exemplu, au montat independent spectacole.

[20] Ion Cocora, *O pasăre dintr-o altă zi la Teatrul Naţional din Cluj*, în *Tribuna*, 1972, decembrie 14.

[21] Personajele create de Gheorghe Radu sînt vii, autentice, aduc totdeauna pe scenă, concludent, un destin uman, fie că redă cu un comic irezistibil, care-l face să fie considerat «actorul serii», existenţa tristă a lui Zigu din *Oament care tac* de Al. Voitin (1961—1962), fie că cizelează compoziţii comice inedite, ca în Postumus (*Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri, 1971—1972), fie că exprimă pondere şi calm, sentimentalism şi luciditate în Konstandin Volnov (*Procurorul* de Gheorghi Djagarov, 1971—1972).

[22] Ştefan Cristian Pisoschi are în rolul lui Isidor «accente de evlavie uşor parodică», Ligia Moga compune meticulos rolul Petrei, Rodica Daminescu reliefă cu sensibilitate şi emoţie pe cel al soacrei etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14.— Scenă din *Caligula* de A. Camus, stagiunea 1968— 1969.

Fig. 15.— Scenă din *Un vis în noaptea miezului de vară* de Shakespeare, stagiunea 1969—1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ciupe), în care relevă automatismul limbajului, personajele acționează datorită unor resorturi accelerate nebunește, ritmul înghite cuvînt, gînd, faptă. « Manea și actorii săi (Anca Neculce-Maximilian, Mariana Popovici, Nicolae Iliescu, Dorel Vișan, Totu Coloman, Octavian Lăluț — *n.n.*[23]) au demonstrat că o muncă fără prejudecăți asupra textului și mijloacelor actoricești, renunțarea la rutină și îndrăzneală pot duce nu numai la un spectacol interesant pentru un profesionist, dar și reușit pentru spectatorul dispus să accepte un spectacol în altă lectură și interpretare decît a sa »[24]. Aceeași formulă, netopită deplin într-un tot unitar, impune în *O noapte furtunoasă* mai curînd pe interpreți, decît o viziune regizorală; pe lîngă creația lui Gelu Bogdan Ivașcu în Rică Venturiano și momentul antologic al lecturii ziarului (Dorel Vișan) apare o tipologie caragialiană inedită, discutată și, în parte, discutabilă: un Chiriac grosolan, mimînd pentru a parveni efuziuni amoroase pe care le înecă în vulgaritate (Petre Moraru), o Vetă care bea pe ascuns și-și plătește amantul (Elena Caragiu), un Spiridon care « joacă » sentimentul fricii față de stăpîn (Doina Făgădaru), o Ziță, mahalogioaică cu pretenții și apetit pentru aventură (Ana Maria Dominic), un Titircă ramolit pînă la decrepitudine (Octavian Teucă — actor dealtfel de mare vitalitate, cu voce puternică, expresivă, cu gesticulație plastică).

Fig. 16.— Gheorghe Radu în rolul Zigu din *Oameni care tac* de Al. Voitin, stagiunea 1961—1962.

Cu *Pasărea Shakespeare* [25] de D. R. Popescu (scenografia T. Th. Ciupe, 1973 — 1974) și mai ales cu *Mutter Courage* de B. Brecht (1974 — 1975) actorii izbutesc, sub îndrumarea talentată a regizorului Alexandru Tatos, să parcurgă, cu experiență scenică și pasiunea jocului, chiar dacă nu totdeauna în mod egal, drumul anevoios pînă la «distanțarea estetică », prin care se realizează fuziunea realului cu irealul, determină receptarea profundă de către spectatori a sensului tragic al existenței personajelor. În această viziune, mai curînd de « elaborare cerebrală a rolurilor », decît de « distanțare de tip brechtian », actorii sînt supuși la încă o școală actoricească (Carmen Galin[26], de exemplu, trece de la modalitatea artistică imprimată ferm de Alexa Visarion personajelor din *Unchiul Vania*, unde joacă rolul Elenei Andreevna, la o altă modalitate substanțial diferită, în *Mutter Courage* — Yvette Poittier).

În timpul celor peste trei decenii actorii Teatrului Național din Cluj-Napoca și-au reînnoit, în mai multe etape mijloacele actoricești; în momentele de elevație artistică s-au încadrat cu personalitatea lor distinctă, fără a o anihila, în viziunea unitară a spectacolului, conceput cu măestrie de regizorul animator; au preluat de fiecare dată, într-o manieră personală, elementele noi, dinamice,

[23] Octavian Lăluț, actor cu ton și atitudini armonioase, cu frumoasă ținută scenică, se încadrează perfect ritmului alert și jocului deliberat convențional impus cu strălucire de Aureliu Manea, are lirism și gravitate în Karl Moor din *Hoții* de Fr. Schiller (1975—1976), trece cu maturitate artistică de la comportarea dezordonată a liceanului la ofițerul cinic din *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu (1962—1963).

[24] Ilie Galian, *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux în *Flacăra*, 1973, iunie 9.

[25] Teatrului Național din Cluj-Napoca îi revine în mod deosebit meritul de a fi impus atenției oamenilor de specialitate și publicului pe unul din cei mai de seamă dramaturgi contemporani, Dumitru Radu Popescu.

[26] Actrița a creat pe scena clujeană, cu talent și farmec, rolul Gelei din *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri, 1971—1972, personajul Ela din *Singurătatea trăgătorului la țintă* de M. Zaciu și V. Rebreanu, 1973—1974, ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17.— De la dreapta la stînga : Constantin Adamovici (Sergiu), Anton Tauf (Cezar), Melania Ursu (Ecaterina), Gelu Bogdan Ivașcu (Oliviu), Gheorghe M. Nuțescu (Nichifor), Eugen Naghi (Mircea) în *Pasărea Shakespeare* de D.R. Popescu, stagiunea 1973 – 1974.

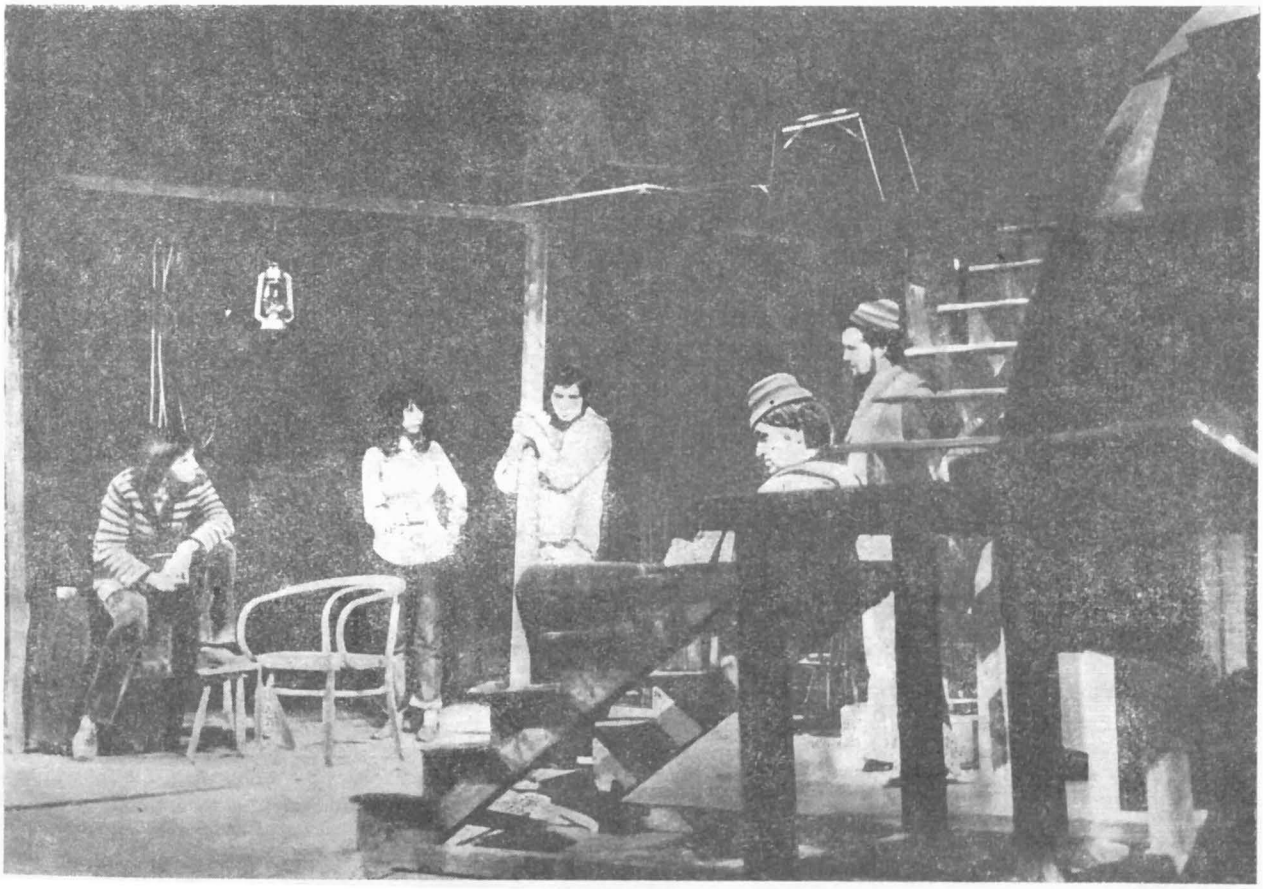
integrîndu-se ca individualități aparte. Pe scena clujeană joacă în același timp și, uneori, în același spectacol, actori deosebiți ca structură, temperament artistic, adeziune la o modalitate de lucru, sau chiar de teatru, ceea ce nu alterează unitatea de ansamblu a unor spectacole : Nicolae Iliescu și Anton Tauf în *Mutter Courage*, Dorel Vișan și Gelu Bogdan Ivașcu în *O noapte furtunoasă*, Constantin Adamovici și Gheorghe M. Nuțescu în *Pasărea Shakespeare*, Silvia Ghelan, Anca Neculce-Maximilian, Melania Ursu în *Mutter Courage*, de exemplu. O succintă prezentare a trăsăturilor specifice ale artei lor actoricești scoate concludent în evidență diferențierile, dar descoperă și universul artistic comun :

Anton Tauf, actor de mare vitalitate artistică, transmite ideea personajului său prin forma, neașteptat de diferită, pe care o îmbracă această vitalitate de la un erou la altul, fie că e concentrată ingenios în timiditatea ridicolă, pe un fond de sensibilitate discretă, la adolescentul Janek (*Rețeta Makropolos* de Karel Capek, 1975—1976), în finețea analitică a rolului (Eugen în *Singurătatea trăgătorului la țintă* de M. Zaciu și V. Rebreanu, 1973—1974) sau dinamitată în scenă ca în *Două ore de pace* de D.R. Popescu (1976—1977). Dinamismul său interior și exterior, expresiv și nuanțat dirijat ia treptat chipul dezumanizat al lui Eilif (*Mutter Courage*) sau sparge cu bucurie carapacea conformismului, în numele umanității ultragiate (Bubi în *Casa care a fugit pe ușă*, de P. Vintilă, 1976—1977). Jocul său, la limita crudă între comedie și dramă (Cezar, în *Pasărea Shakespeare*), traversează cu inteligență și forță dramatică drumul straniu de la întunecata rătăcire a minții, la înțelegerea cutremurătoare și lucidă, comentator mut al tragediei lui Woyzeck (Nebunul în *Woyzeck* de G. Büchner, 1976—1977).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 18.— Anca Neculce-Maximilian (Kattrin), Silvia Ghelan (Mutter Courage), Dorel Vişan (Predicatorul), Gheorghe M. Nuţescu (Bucătarul), în *Mutter Courage* de B. Brecht, stagiunea 1974—1975.

Fig. 19.— Nicolae Iliescu (Filip), Carmen Galin (Ea), Anton Tauf (Eugen), Bucur Stan (Costel) Dorel Vişan (Toma) în *Singurătatea trăgătorului la ţintă* de Vasile Rebreanu şi Mircea Zaciu, stagiunea 1973—1974.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 20.— În prim plan: Nicolae Iliescu (Avram Iancu), în planul doi, de la dreapta spre stînga: Gheorghe M. Nuţescu (Lazár Dénes), Marin D. Aurelian (Jeney József) şi Dorel Vişan (Szent-Iváni Dániel) în *Avram Iancu sau Calvarul biruinţei*, stagiunea 1970—1971.

Nicolae Iliescu este actorul în a cărui structură artistică se îmbină surprinzător, dar armonios, o undă discretă de romantism cu cele mai moderne mijloace de expresie [27]. Vocea, cu un timbru aparte, cald, bogată în inflexiuni, condusă cu inteligenţă, forţa de interiorizare, fineţea spirituală, prezenţa scenică elegantă dau nota personală a artei sale. Interpretează cu multă poezie şi lirism, dar în manieră « beat » rolul lui Lisander, avîndu-l ca excelent partener pe Viorel Comănici în Demetrius. Sobru, cu marcată concentrare, cu concludentă motivare psihologică, stabileşte echilibrul între exaltarea revoluţionară şi ponderea înţeleaptă, creînd tipul modern al eroului — Avram Iancu. Jocul său subtil, dublat permanent de inteligenţă scenică, este foarte variat; evoluează cu dezinvoltură de la drama unui tînăr pur şi intransigent (Filip în *Singurătatea trăgătorului la ţintă)*, la comedia jucată cu nerv, cu aplomb, într-un stil voit convenţional, care-l obligă să-şi modifice mişcarea, gestica, vocea, totul sub semnul unei elaborate spontaneităţi (Dorante), de la chipul romantic-modern al lui Gallus, desenat cu maturitate profesională, la ţinuta arogantă, la atitudinea dispreţuitoare a unui personaj dominat de orgoliu, meschin şi frivol, isteţ şi insinuant, ameninţător şi apoi speriat, în final (solul domnesc din *Meşterul Manole)*, de la bufonul flegmatic, ironic, filozof-clown (Feste), la Schweizerkas, un personaj credul şi pur, într-o continuă derută. Modernitatea interpretării sale are o tonalitate aparte pe care i-o imprimă acea inefabilă vibraţie romantică.

Dorel Vişan [28], actor cu deosebită vocaţie pentru comedie, cu umor comunicativ, de largă popularitate, cu haz, dispune de autentice şi originale resurse pentru dramă, pentru rolurile de compoziţie.

Marea *mobilitate* a limbajului scenic, trăsătură distinctă a întregii sale creaţii actoriceşti, îi permite să treacă firesc de la un personaj de substanţialitate comică intensă, caracterizat prin grosolănie hazoasă, dublată permanent de un bun simţ popular, de la acel joc al echilibrului-dezechilibru-

[27] Edgar în *Regele Lear* de W. Shakespeare la Teatrul Naţional din Craiova (1968—1969), apoi la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca: Lisander în *Un vis în noaptea miezului de vară*, Avram Iancu în piesa lui Al. Voitin, *Avram Iancu sau Calvarul biruinţei* (1970—1971), Marat în *Bietul meu Marat* de Arbuzov (1971—1972), Dorante în *Jocul dragostei şi al întîmplării* de Marivaux (1972—1973), Bufonul în *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare, Schweizerkas în *Mutter Courage* ş.a.

[28] Român Gruie în *Vlaicu Vodă* de A. Davila (1965—1966), Lepidus în *Caligula* de A. Camus (1968—1969), Tranio în *Femeia îndărătnică* de W. Shakespeare (1968—1969), Arlequino în *Jocul dragostei şi al întîmplării*, Sir Toby în *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare. Predicatorul în *Mutter Courage*, Clubăr Vodă în *Despot Vodă* de V. Alecsandri (1976—1977), Woyzeck, în *Woyzeck*, ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui care poate « aminti de alergările mute ale lui Charlot » [29] (Arlequino), la un original Ciubăr Vodă, inteligent și maleabil, lucid și activ, simulînd abil nebunia, de la comicul gras, de forță, a lui Nae Ipingescu, îmbuibat și somnolent, parazit în casa lui Titireă, la comicul melancolic, hazul « serios » al unui personaj trist și ciudat, excelent compus (Predicatorul), de la un « Falstaff — mucalit și bădăran »[30] la tulburătorul destin al lui Woyzeck, blînd și resemnat, sfîșiat de fiecare nouă întîmplare pe care trebuie să o înfrunte, coborînd cu mare știință a redării infinitelor fațete ale chipului uman treptele de la lumină la întuneric. Eroii interpretați de Dorel Vișan, diverși ca tipologie și structură dramatică, sînt autentici, au o coloratură personală, pusă viu în valoare de inventivitatea scenică proprie actorului; arta sa se definește concludent prin știința aparte de a portretiza personajele.

Gelu Bogdan Ivașcu. Stilul de interpretare al actorului violentează capacitatea de percepere a publicului; își creează personajele pe o linie directoare, pe o axă, le dă o tipologie exactă: cu aceeași voce și expresie, cu original contrast între replică și mimică, pe de o parte, și text, pe de altă parte. Rolurile care sînt compuse pe altă formulă artistică, sînt mai puțin spectaculoase (Despot, în *Despot-Vodă* [31] de V. Alecsandri, Cahir, în *Două ore de pace* de D. R. Popescu, de exemplu). Gelu Bogdan Ivașcu este creatorul deosebit de înzestrat, cu pregnantă personalitate, a unui original Malvolio *(A douăsprezecea noapte)*, a unui surprinzător Rică Venturiano *(O noapte furtunoasă)*, de exemplu. Interpretarea sa atinge limita superioară a satirei. Malvolio-Ivașcu este un personaj malign, irațional, de un ridicol atroce, « un Tartuffe puritan, scorțos, de un ridicol profund » [32], cu umoare sumbră și gînduri de răzbunare, amestec de trufie deșartă și patimă jalnică; acest complex de gînduri și sentimente, dorințe și veleități, sînt concentrate într-o *atitudine perfect stilizată*. Cu experiență de viață și politică, fără patetism, cu « trăire » sinceră, făcîndu-și conștient și conștiincios meseria de amorez și patriot, Gelu Bogdan Ivașcu creează un Rică Venturiano de un haz irezistibil, un demagog modern care își « teoretizează » tiradele, în care el, cel dintîi, nu crede.

Fig. 21.— Dorel Vișan (Arlequino) și Mariana Popovici (Lisetta) în *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux, stagiunea 1972—1973.

[29] N. Prelipceanu, *Jocul dragostei și al întîmplării. Teatrul Național Cluj*, în *Tribuna*, 1973, iunie 7.

[30] V. Silvestru, *Premieră Shakespeare la Teatrul Național din Cluj-Napoca*, în *România literară*, 1975, februarie 20. Dorel Vișan (Sir Toby) e acompaniat cu haz de Ion Marian (Sir Andrew) și Bucur Stan (Fabian) în *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare.

[31] În spectacol regizorul Mircea Marin gîndește artistic interesant cuplul Limbă-Dulce și Jumătate, ca mesageri ai opiniei maselor, iar actorii Ion Tudorică și Gheorghe Jurcă îi slujesc ideea cu dăruire și culoare.

[32] V. Silvestru, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

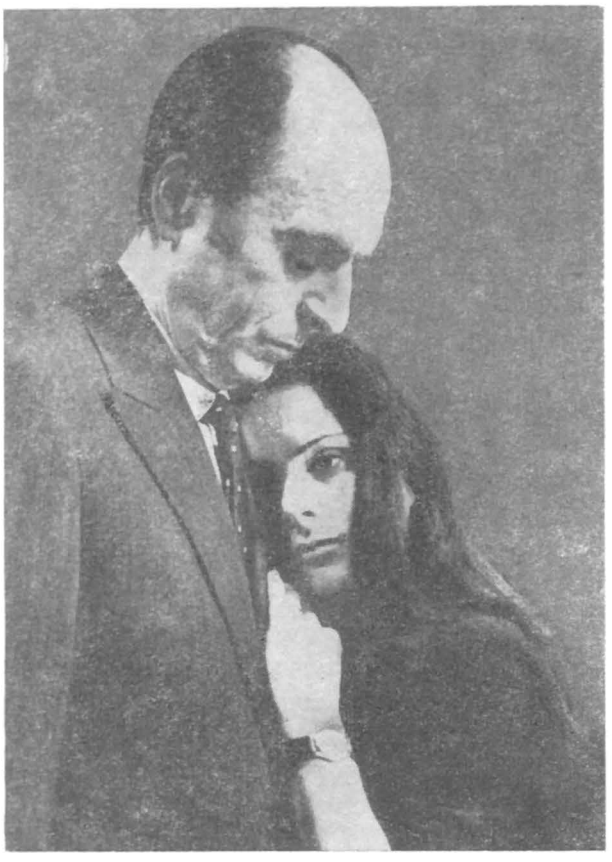


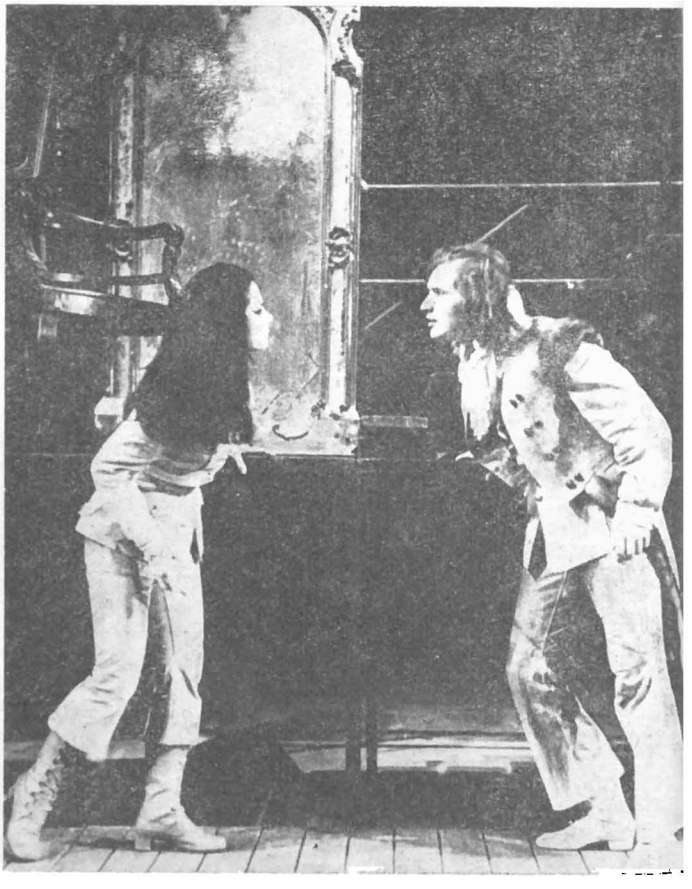
Fig. 23.— Anca Necula-Maximilian (Silvia) și Nicolae Iliescu (Dorante) în *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux, stagiunea 1972—1973.

Anca Neculce-Maximilian, actriță de acută sensibilitate, se apropie totdeauna de personaj cu inteligență și luciditate. Din acest straniu amestec de sensibilitate și luciditate se compune puternica, originala sa personalitate artistică [33]. Vocea este pentru actriță un instrument delicat, pe care-l stăpînește și-l folosește cu virtuozitate, gestica și-o compune de fiecare dată cu multă siguranță, se mișcă pe scenă cu mare libertate, pe care o gîndește cu o siguranță exemplară. Jocul Ancăi Neculce-Maximilian e format dintr-un sistem de semne de o particulară sensibilitate, tulburătoare, vibrantă.

Interpretarea sa are totdeauna frumusețe, fie că descrie o experiență ratată (Gilda)[34], fie inocența și seninătatea, trăite cu intensitate și flacără (Mira).

Intuiția fină asupra psihologiei personajului, dublată de forță dramatică, de temperament puternic, valorificate cu mare știință, elaborarea minuțioasă, armonioasă a caracterului eroinei interpretate, îi oferă actriței posibilitatea de a compune, cu mijloace de expresie variate, cu o subliniată notă personală, rolurile. În *Jocul dragostei și al întîmplării*, Anca Neculce-Maximilian

Fig. 22. — Gh. Ionescu-Gion (Tudor) și Anca Neculce-Maximilian (Gilda) în *Pisica în noaptea anului nou* de D. R. Popescu, stagiunea 1970—1971.



[33] A jucat în multe teatre din țară, la Timișoara, Galați, Constanța, Craiova, Tîrgu Mureș, Sibiu. A creat o Fedră fascinantă, stăpînită de fiorul tragic (Teatrul de stat Timișoara, 1961—1962), o Julietă fremătînd de dragoste, dar lucidă (*Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, Teatrul de Stat Galați, 1965—1966); cu joc psihologic nuanțat, incandescent a redat drama Irinei din *Cetatea sfărîmată* de H. Lovinescu (Teatrul de Stat Galați, 1965—1966). La Teatrul din Cluj-Napoca interpretează: Gilda în *Pisica în noaptea anului nou* de D.R. Popescu (1970—1971), Wanda în *Gaițele* de Al. Kiriț-escu (1971—1972), Nuța (*O Pasăre dintr-o altă zi* de D.R. Popescu, Silvia în *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux, Mira în *Meșterul Manole* de L. Blaga, Olivia în *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare, Kattrin în *Mutter Courage* de B. Brecht, Emilia Marty în *Rețeta Makropolos* de Karel Capek (1975—1976), Amalia în *Hoții* de Fr. Schiller (1975—1976) ș.a. În rolul Marthei din *Dealul cu fîntîna arteziană* de Yannis Ritos, jucat în stagiunea 1976—1977 la Sibiu, actrița demonstrează — cum afirmă cronicarul — «cît de modern poate fi interpretat un personaj aparent demodat, ce vastă, profundă trăire poate deveni uneori romanțiozitatea».

[34] În spectacolul cu piesa, *Pisica în noaptea anului nou*, în afară de prezența impunătoare a lui Gh. Ionescu-Gion (Tudor), de finețea și exactitatea cu care au fost conturate personajele-cheie ale piesei de către Liviu Rozorea (Platon), George Mottoi (Victor), Viorel Comănici (Ion), Marin D. Aurelian (Eliseu), s-au impus prin contribuția actorilor și rolurile mici: Mutul (Miluță Lapteș), Mama (Rodica Daminescu), Veturia (Maria Blănaru), Livia (Olticа Munteanu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

realizează o Silvie «făcută» în cele mai mici amănunte, în care nervozitatea studiată, vocea la tensiune și ritmicitate uniforme, mișcarea grațios elaborată, mimarea inteligent-comică a supunerii și resemnării, conferă un farmec aparte personajului — un recital de mare eleganță și armonie, de o modernitate deliberat frapantă (e secondată cu vervă de Mariana Popovici, în Lisetta). Dimpotrivă, în Kattrin din *Mutter Courage*, cu gesturi puține, cu mișcări ascunse, concentrînd întreaga sa făptură în privirea vie, expresiv-dramatică, pregătește cu răbdare momentul culminant din final, de mare patetism și frumusețe.

Melania Ursu. Absolventă în 1961 a Institutului de teatru «I.L. Caragiale» dă examen de stat cu rolul Domnica Rotaru din *Secunda 58* de Dorel Dorian și debutează, în același an, la Teatrul Național din Cluj-Napoca cu rolul «O mască» în spectacolul *D-ale carnavalului*, realizat de Radu Stanca.

Melania Ursu compune structura dramatică a personajului fără stridențe, dar în culori tari, vii. Funcționează pe certe resorturi inte-

Fig. 24. — Melania Ursu (Clienta) și Teodora (Irina) Mazanitis (Croitoreasa) în *Rochia* de Romulus Vulpescu, stagiunea 1967—1968.

Fig. 25. — Melania Ursu (Caterina) și Gheorghe M. Nutescu (Petruchio) în *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, stagiunea 1968—1969.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rioare, cu o voce dur-dramatică sau pătrunzător-hazoasă cu gesturi care colorează cu o pastă consistentă personajul, cu autentică și originală încărcătură dramatică. Actriță cu chemare pentru rolurile armonioase, tenace (Domnica Rotaru, Oana din *Apus de Soare* — 1962—1963), pentru personaje vitale (Ea, din *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, 1965—1966, Biţa din *Patimi* de Paul Everac 1967—1968), pitorești-savuroase (Gingirica din *Febre* de H. Lovinescu, 1961—1962, Nataliţa din *Milionarii* de Ion Istrate, 1961—1962), este ignorant pompoasă, vag didactică în Ziţa din *O noapte furtunoasă* (1966—1967), exprimă cu dinamism, exact diferenţiat, trei personaje într-o piesă : Otilia, Gina și Niculina Gologan, în *Opinia publică* de Aurel Baranga (1967—1968), creează la antipod rolul episodic Kaia Fosil din *Constructorul Solness* de H. Ibsen (1964—1965), pe care-l intruchipează cu discreţie, ţinută gravă, tonuri joase, dar și compoziţiile în travesti, halucinant-grotești, cu haz macabru, la limita realului, în dublul rol Generalul-Colonelul din *Mutter Courage*.

Pentru Melania Ursu, elementul dinamic al artei sale îl constituie poezia crudă a teatrului, atît în comedie cît și în dramă. Cu vervă, cu simţ al detaliului, cu autenticitate deliberat subliniată, cu haz irezistibil, izvorît din bunul simţ popular (slujnica Lina din *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, 1962—1963), cu ironie și auto-ironie, care colorează în mod personal o partitură gravă (Ea din *Nu sînt Turnul Eiffel)*, vioaie, dinamică (Biţa) actriţa cu subtile posibilităţi de adaptare, trece cu ușurinţă de la comicul direct, la tensiunea dramatică susţinută, la incandescenţă tragică. În rolul Clientei din *Rochia* de Romulus Vulpescu (1967—1968), trăiește toate vîrstele (fată, femeie, bătrînă), cu graţie și eleganţă, cu dezinvoltură, acidă, capricioasă, insinuantă în tinereţe, apoi rece, ambiţioasă, «o doamnă burgheză» și sfîrșește cu o compoziţie clară la bătrineţe. Cu aceeași forţă de evocare scoate în evidenţă și latura banală, ternă, și cea grăitoare, subiectiv-dramatică, din viaţa Ecaterinei *(Pasărea Shakespeare)*, concentrează într-o imagine de o expresivitate rară, în dansul neliniștit, frenetic și rîsul strident-vesel din finalul spectacolului *Unchiul Vania* de A.P. Cehov (1973—1974), toată tragi-comedia neputinţei unui destin mediocru, acceptat (rolul Soniei). Cu vocaţie certă pentru tragedie, conduce, împreună cu Ligia Moga, corul în *Ifigenia în Aulis*, cu voce sonoră, cu inflexiuni ample, cu exemplară discreţie și plasticitate a mișcării, accentuînd monumentalitatea tragediei.

«Puternic talent al caracterizărilor exacte», cum îi definește arta Valentin Silvestru, Melania Ursu creează cu ajutorul acestor «caracterizări» exacte, cu aceeași deplină autenticitate în comedie, dramă sau tragedie, universul personajului.

Gheorghe Mihai Nuţescu. Student la Institutul de teatru din Cluj-Napoca, pe care-l absolvă în 1954, debutează încă din 1953 pe scena clujeană cu rolul Lapot din piesa lui Miroslav Stehlik *Viaţă nouă*. După absolvire, joacă în cîteva spectacole la Teatrul de stat din Baia-Mare (Toma Dimitrescu din *Mielul turbat* de Aurel Baranga, Lomov din *Cerere în căsătorie* de A. P. Cehov etc.) și devine încă din 1954, actor al Teatrului Naţional din Cluj-Napoca, unde interpretează roluri diferite[35] ca structură dramatică și modalitate artistică de expresie, diferenţierile sînt uneori esenţiale chiar în cadrul aceluiași gen dramatic : Val Xavier și Patriciu, Astrov și Nichifor, Bucătarul și Andrei Dunărinţu în dramă, Belvederonski și Pampon, Cavalerul Rippafrata, Petruchio și Generalul în comedie, de exemplu.

Actor cu ascuţit instinct de teatru, Gheorghe M. Nuţescu își zămislește personajele cu o forţă naturală care pune puternică pecete pe ele. Uneori, ca în cazul personajelor Matei Rizea sau Astrov,

[35] Belvederonski în *Baia* de Maiakovski (1957—1958), Medvedev în *Azilul de noapte* de M. Gorki (1958—1959), Cavalerul Rippafrata din *Mirandolina* de C. Goldoni (1959—1960), Viktor în *Povește din Irkutsk* de A. Arbuzov (1960—1961), Val Xavier în *Orfeu în Infern* de T. Williams, Iancu Pampon în *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale (1961—1962), Menelaos în *Ifigenia în Aulis* de Euripide, Ferovius în *Androcle și Leul* de G. B. Shaw, Spătarul Dragomir în *Vlaicu Vodă* de A. Davila (1965—1966), Jupîn Dumitrache în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1966—1967), Matei Rizea în *Patimi* de Paul Everac (1967—1968), Petruchio în *Femeia îndărătnică* de W. Shakespeare (1968—1969) Patriciu, în *O pasăre dintr-o altă zi* de D.R. Popescu (1972—1973), Astrov din *Unchiul Vania* de A. P. Cehov, Nichifor din *Pasărea Shakespeare* de D. R. Popescu (1973—1974), Stanley din *Un tramvai numit dorinţă* de T. Williams, Bucătarul din *Mutter Courage* de B. Brecht (1974—1975), Andrei Dunărinţu din *Două ore de pace* de D. R. Popescu (1976—1977).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de exemplu, actorul cizelează cu exactă ştiinţă a meseriei datele fundamentale ale personalităţii sale şi cele ale rolului, contopindu-le.

Actorul pătrunde cu economie de mijloace, cu sobrietate, dialectica mişcărilor din conştiinţa eroului său (Matei Rizea), expresiv prin sinceritatea şi simplitatea cu care coboară în lumea telurică a acestuia, prin vitalitatea cu care se desprinde din universul «pitoresc» al «subsolului». Pentru Astrov-Nuţescu, importantă nu este viaţa, nu este credinţa sau adevărul, ci discursul despre credinţă şi adevăr. Împreună cu Gheorghe M. Nuţescu, regizorul Alexa Visarion «a obţinut o triumfătoare demonstraţie actoricească, impunînd o compoziţie „de zile mari", insolită şi veridică <...> O compoziţie care surprinde fără ostentaţie latura trivială a personajului, care indică grosolănia veselă şi, din cînd în cînd, fondul primar de reală puritate»[36].

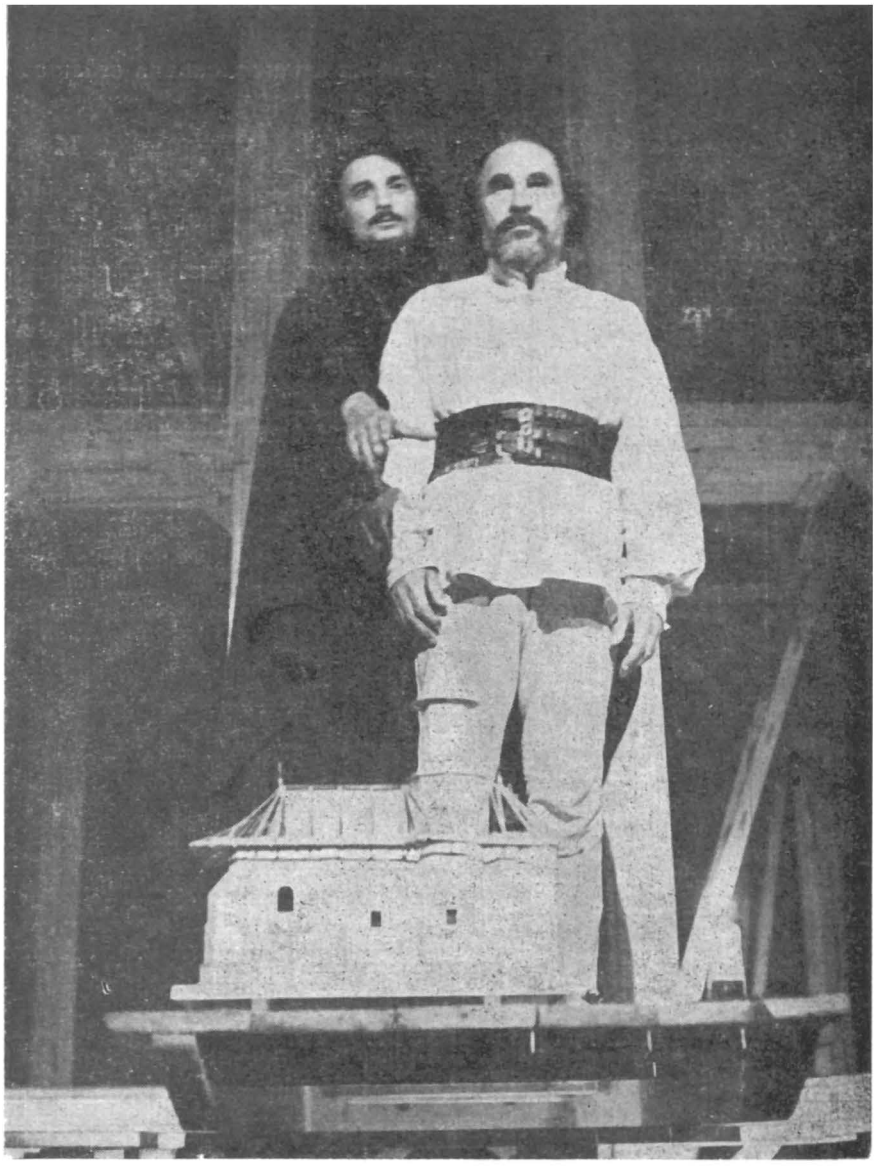


Fig. 26. — Constantin Adamovici (Manole) şi Gelu Bogdan Ivaşcu (Bogumil) în *Meşterul Manole* de Lucian Blaga, stagiunea 1973—1974.

Temperamentul său dinamic, violent-obtuz în Pampon, impetuos-cuceritor în Petruchio, exploziv în Jupîn Dumitrache, e trecut, uneori, prin surdină; «staroste al mediocrităţii» în Stanley[37], Gheorghe M. Nuţescu devine laş şi neputincios în Patriciu, stabileşte echilibrul între nebunie şi luciditate în Nichifor, atinge cu sobrietate profunzimile tragice ale decăderii şi speranţelor deşarte în Bucătarul, dar independent de diferenţierile de nuanţe sau de esenţă dintre ele, personajele sale trăiesc sub zodia unei autentice naturi actoriceşti.

Constantin Adamovici, absolvent din anul 1950 al Institutului de teatru din Timişoara, joacă pe mai multe scene din ţară[38]; din 1973 este actor al Teatrului Naţional din Cluj-Napoca unde a inter-

[36] Mira Iosif, *Teatrul Naţional din Cluj. Meşterul Manole* de Lucian Blaga, *Unchiul Vania* de A. P. Cehov, în *Teatrul*, 1973, nr. 10, p. 25.

[37] Secondat excelent, prin contrast, cu o precisă intonaţie a rolului de către George Gherasim (Harold Mitchell).

[38] Teatrele de stat din Timişoara (1949—1951; 1963—1964); Braşov (1951—1953), Petroşani (1953—1956), Reşiţa (1956—1957), Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giuleşti (1957—1958), Oradea (1958—1961) Arad (1961—1963; 1964—1967; 1968—1973), Piteşti (1967—1968). La Teatrul de stat din Arad pe scena căruia a jucat aproape zece ani, a creat roluri deosebit de interesante pentru evoluţia sa actoricească ulterioară, care au constituit şi momente artistice importante ale acestui teatru; Lenin din *A treia patetică* de N. Pogodin (1961—1962), Filip al II-lea din *Don Carlos* de Fr. Schiller (1964—1965), Keller din *Toţi fiii mei* de A. Miller (1965—1966) Doctorul Rank din *Nora* de H. Ibsen (1966—1967), Vlaicu din *Vlaicu Vodă* de A. Davila (1968—1969), Ducele în *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare, Clubăr Vodă din *Despot Vodă* de V. Alecsandri (1970—1971), Vania din *Unchiul Vania* de A.P. Cehov (1971—1972), Creon din *Antigona* de Sofocle (1972—1973) ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 27. — De la dreapta la stînga : Constantin Adamovici (Vania), Melania Ursu (Sonia), Carmen Galin (Elena Andreevna) în *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, stagiunea 1973—1974.

Fig. 28. — Silvia Ghelan (Vanda) și Mircea Olaru (Mircea Aldea) în *Gaifele* de Al. Kirițescu, stagiunea 1951—1952.

pretat o gamă variantă de roluri : Manole din *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, Vania din *Unchiul Vania*, Sergiu din *Pasărea Shakespeare*, Petre Petrescu din *Puterea și Adevărul*, Primul avocat din *Viața unei femei* de Aurel Baranga (1975—1976), Ali din *Două ore de pace* ș.a.

Stăpîn pe mijloacele meseriei, bun cunoscător al tehnicii actoricești, Constantin Adamovici își lucrează personajele cu precizie și migală, cu mare discreție, nelăsînd să se vadă procesul de elaborare. Cu multă siguranță în mișcare, cu forță lăuntrică exprimată prin gest și privire, aduce la suprafață ritmul interior al personajului ; interiorizarea pregnantă a eroilor intensifică caracterul general, filozofic-social, al conflictului. Astfel, Meșterul Manole creat de Constantin Adamovici, în alt registru dramatic decît cel tradițional, așezat energic pe făgașul existenței umane, obsedat de viziuni, dar eliberat de legendă, amplifică ideea pe care a imprimat-o spectacolului regizorul Alexa Visarion : într-o lume de mit și poezie, eroii au dimensiuni umane, copleșiți uneori de propria lor patimă pentru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

frumos[39], sau acel neobişnuit, surprinzător, unchi Vania, pe care l-a modelat cu măiestrie. Lipsit de responsabilitate, copil răsfăţat pus pe şotii, îmbătrînit înainte de vreme, cu surprinzătoare gesturi şi neaşteptate atitudini, cu spectaculoase reacţii, ridicol în crizele de isterie, Constantin Adamovici exprimă deosebit de pregnant, de viu, de dinamic, ideea neputinţei, a degradării umane, a plictiselii, comicul la limita grotescului unor situaţii aparent grave.

Fie că interpretează rolul Primului avocat din *Viaţa unei femei*, nuanţînd subtil cele două etape pe care le traversează personajul : siguranţa de sine şi lichelismul la început, orgoliul strivit şi neputinţa la sfîrşit, fie că trăieşte cu simplitate, profund omenesc, cu tristeţe şi echilibru, drama comunistului Petre Petrescu din *Puterea şi Adevărul*, fie că redă delicat înţelepciunea tragică a unui filozof-bufon, Ali din *Două ore de pace*, arta lui Constantin Adamovici se caracterizează prin armonia şi fina precizie cu care îşi compune rolurile.

Fig. 29.– Silvia Ghelan (Silvia) în *Visul* de D.R. Popescu, stagiunea 1967 – 1968.

Silvia Ghelan. Personalitate actoricească răscolitoare, a cărei frumuseţe pe scenă « e sursă de emoţie », Silvia Ghelan[40], dăruită cu subtilă intuiţie şi inteligenţă scenică, este o actriţă exigentă din familia acelor înzestraţi actori, care şlefuiesc, cu răbdare şi har, fiecare rol.

Are o deosebită ştiinţă de a compune personajul pornind de la ideea-cheie a acestuia, pe care apoi o proiectează în evoluţie într-o infinitate de imagini, astfel încît rolurile create de ea au o mare expresivitate şi o mare forţă de comunicare a universului uman-ideatic. «Discontinuităţile de comportament » ale soţiei din *Lungul drum al zilei către noapte*, le obţine din acele infinite imagini de forţă şi tandreţe, de fragilitate şi tenacitate, în preajma ei plutind chiar în cele mai apăsătoare momente ale degradării o atmosferă de o nobilă eleganţă, care accentuează şi umanizează tragismul tul-

[39] Idee pe care a impus-o ca soluţie regizorală şi grupul meşterilor : Anton Tauf, Octavian Cosmuţă, Eugen Naghi, Octavian Teucă, Octavian Lăluţ, Cosmin Ghiară, Ion Marian, Gheorghe Jurcă, Bucur Stan.

[40] Absolventă a Conservatorului de muzică şi artă dramatică din Cluj-Napoca, Silvia Ghelan joacă din 1948 pe scena Teatrului Naţional din acest oraş. Dintre rolurile interpretate : Ioana din *Iarba rea* de A. Baranga (1949 – 1950), Laurenţia din *Fîntîna turmelor* de Lope de Vega (1950 – 1951), Wanda din *Gaiţele* de Al. Kiriţescu (1951 – 1952), Rosaura din *Mincinosul* de C. Goldoni (1954 – 1955), Vidra din *Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu (1955 – 1956), Mona din *Steaua fără nume*, de M. Sebastian (1956 – 1957), Sonia din *Aristocraţii* de N. Pogodin (1959 – 1960), Anisia din *Puterea Întunericului* de L. Tolstoi (1960 – 1961), Flora în *Oameni care tac* de Al. Voitin, Lady în *Orfeu în Infern* de T. Williams (1961 – 1962), Domnica din *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu (1962 – 1963), Maria din *Nimic nu se pierde dragul meu* de Ionel Hristea, Anca-Emma din *Fii cuminte Cristofor* (1964 – 1965), Clitemnestra din *Ifigenia în Aulis* de Euripide, Doamna Clara din *Vlaicu Vodă* de A. Davila (1965 – 1966), Veta din *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1966 – 1967), Léonie în *Părinţii teribili* de Jean Cocteau (1966 – 1967), Mary Tyrone în *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugen O'Neill, Silvia în *Visul* de D.R. Popescu (1967 – 1968), Cesonia din *Caligula* de A. Camus (1968 – 1969), Neera din *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri (1971 – 1972), Anişoara din *O pasăre dintr-o altă zi* de D. R. Popescu (1972 – 1973), Doamna Ministru din *Doamna Ministru* de B. Nušić, Blanche din *Un tramvai numit dorinţă* de T. Williams, Anna Fierling din *Mutter Courage* de B. Brecht (1974 – 1975), Femela din *Viaţa unei femei* de Aurel Baranga (1975 – 1976), Crina Dunărinţu din *Două ore de pace* de D.R. Popescu (1976 – 1977) ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

burător al destinului său. Dorinţa de viaţă a eroinei din *Orfeu în Infern*[41] este transmisă printr-o suită de stări sufleteşti, vigoare şi amărăciune, tristeţe şi dîrzenie, nelinişte şi speranţă, care se amestecă şi se contopesc, creînd aceea inefabilă substanţă dramatică a personajului.

Prezenţa scenică a Silviei Ghelan respiră simplitate, naturaleţe, dar este marcată şi de o teatralitate aparte, isvorîtă din concentrarea dramatică interioară, subliniată de vocea pe care o conduce inteligent în toate registrele. Cu această personalitate constantă, actriţa modelează chipuri diferite, destine surprinzător de contradictorii : «nefiresc » de «firească » în Léonie *(Părinţii teribili)*, distinsă, severă, regină in spiritul educaţiei artificiale, catolice în Doamna Clara *(Vlaicu Vodă)*, sobră, emoţionantă, cu mare forţă tragică în Clitemnestra *(Ifigenia în Aulis)*, delicat-patetică, amestec răscolitor de vitalitate, precaritate psihic-morală şi delicateţe în Blanche *(Un tramvai numit dorinţă)*, în triplă ipostază, comică-tragică-pasională în Cesonia *(Caligula)*, robustă, senzuală, jucînd cu sinceritate melodrama, cu gesturi ridicole împrumutate de la «Union » în Veta *(O noapte furtunoasă)*, Silvia Ghelan apare totdeauna pe scenă ca actor şi personaj.

Actriţa este o mare interpretă a sufletului omenesc, descoperă cu răbdare şi înţelegere cele mai tainice ascunzişuri ale sufletului şi gîndului omenesc, resorturile uneori nebănuite care declanşează drama, comedia, tragedia umană. Trei destine : Silvia *(Visul)*, Anna Fierling *(Mutter Courage)*, Femeia *(Viaţa unei femei)*. În *Visul*, meditaţie sumbră, în care, la limita dintre coşmar şi vis, se caută cu disperare surdă sensul existenţei şi al fericirii, Silvia Ghelan a creat «starea de spirit specială a unui teatru „paroxistic", fără să folosească nici o clipă mijloacele frapant-spectaculoase ale unei asemenea modalităţi[42] ». Dimpotrivă, mare economie a mijloacelor de expresie, mişcare parcimonios folosită, voce aproape egală cu o muzicalitate adîncă, gravă : tragedia unei individualităţi hipersensibile răbufneşte la suprafaţă cu o forţă de comunicare aproape insuportabilă. La antipod, Silvia Ghelan compune, printr-o totală desensibilizare, cu uşoară detaşare ironică, un personaj dezumanizat, lucid, versatil, care cu isteţime, profitabil, supravieţuieşte războiului, un personaj îngheţat — Anna Fierling. Vigoarea şi luciditatea compoziţiei o integrează expresiv pe eroina sa în viziunea nouă a spectacolului. Cu subtilă şi totodată cu înaltă forţă a insinuării, cu deosebită plasticitate şi armonie în gesturi, mişcare, cu voce vibrantă, încărcată de sensuri, actriţa reface, fără patetism şi mijloace spectaculoase, profund, tulburător de uman, existenţa Femeii *(Viaţa unei Femei)*.

Interpretarea minuţios elaborată din care se degajă însă totdeauna inefabilul, nobila eleganţă care învăluie jocul actriţei şi în scenele de grandoare ca şi în acelea de decadenţă, vocaţia pentru tragedie, ştiinţa de a exprima dramatica existenţă umană, pofta cu care joacă comedie, definesc contururile artei Silviei Ghelan.

Drumul parcurs de Teatrul Naţional din Cluj-Napoca de la *Cei din urmă*, spectacol semnificativ, pus în scenă de Marietta Sadova şi *D-ale carnavalului* în lectura inedită a lui Radu Stanca, pînă la *Puterea şi Adevărul* creat de Alexa Visarion, sau la *Mutter Courage* în viziunea lui Alexandru Tatos şi *Voyzek*, realizat de Mircea Marin, indică evoluţia, în general ascendentă, a artei scenice clujene, care a îmbinat adesea tradiţia cu spiritul modern. Reprezentaţiile valoroase, de originală elevaţie artistică, uneori deschizătoare de drumuri, care au constituit momente hotărîtoare pentru dezvoltarea teatrului clujean şi au intrat apoi în istorie, au fost totdeauna rodul unei perfecte concordanţe artistice — în concepţie şi realizare — între toţi factorii creatori ai spectacolului.

[41] În acelaşi spectacol Ligia Moga a realizat cu sinceritate şi farmec o Carol care arde ca o « flacără tristă », un amestec de blazare şi ostentaţie indecentă, deznădejde şi speranţă, iar Olimpia Arghir (creatoare a unei memorabile Aneta Duduleanu, secondată cu haz de Rodica Daminescu şi Constanţa Constantinescu) a interpretat cu firesc, aplomb şi culoare, un personaj secundar — Beulah.

[42] I.P., *Cluj. Un studio de dramaturgie*, în *Teatrul*, 1964, nr. 8, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MEMORIAL CONTEMPORAN. TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA (1944—1977)

MEDEEA IONESCU

În climatul de descătușare a energiilor creatoare, instaurat după actul istoric de la 23 August 1944, teatrul, înțeles de conștiințele active ale intelectualilor vremii ca parte integrantă a procesului complex de educație civică și transformare umană, devine, cu deosebire, terenul de manifestare expresivă a tendinței de democratizare, reflectînd prin radicale prefaceri schimbările revoluționare impuse de clasa muncitoare. Astfel, anii 1944—1948 sînt ani de efervescență artistică, de frîngere a inerțiilor, de spargere a tiparelor rutinei, dar mai ales de introducere în mișcarea noastră teatrală a dezideratelor ideologice și estetice proprii istoriei frămîntate a acestei perioade. Este începutul unei acțiuni revoluționare, concretizată în acel moment prin afirmarea și promovarea unui nou conținut al artei și prin restructurarea administrativă a vieții teatrale. Viziunea creatorului este determinată, tot mai accentuat, de necesitatea înțelegerii științifice a societății, a procesului devenirii naționale în context mondial și este stimulată, în esență, de permanenta înfruntare dintre nou și vechi, vizibilă în anii de după eliberare în efortul de depășire a formelor artistice perimate, a incompetenței, a incertitudinii sau superficialității selective repertoriale, a mentalității mercantile potrivit căreia teatrul era încă privit (în cazul unor companii particulare) ca un divertisment. Conceput însă ca mijloc de solidarizare în jurul ideii de progres, teatrul efectuează o dublă acțiune asupra conștiințelor : de eliberare și edificare, de purificare și restituire.

Problematica trasată de partid are multiple implicații, în primul rînd în domeniul repertoriului, care capătă o nouă configurație. Căutînd să imprime un înalt nivel, de concepție și de cultură mișcării artistice din acea etapă, teatrele naționale se afirmă prin efortul susținut de a aduce în scenă lucrări de prestigiu, cît și piese inedite din dramaturgia autohtonă sau străină. În anii 1944/1948, perioada revoluției populare, Teatrul Național din Craiova, — alături de Naționalele din București, Iași, Cluj — își fixează opțiunile (în absența creației originale care să răspundă exigențelor timpului) asupra unor lucrări ale trecutului, în special accentuarea prezenței clasicilor și autorilor interbelici, alături de care, cîteva titluri noi (*Oameni ruși* de K. Simonov, *Neînfrînții* de Boris Gorbatov, 1944/1945), dedicate evenimentelor trecerii de la un moment istoric la altul, răspund dezideratelor exprimării adevărurilor progresiste prin artă, actului de transformare a conștiințelor, de stimulare a elanurilor creatoare. « Fiți demni apărători ai instituțiilor de bază ale culturii și așezămintelor d-voastră de reîmprospătare civică și morală pe care le reclamă nevoile actuale », cerea publicului său, animatorul echipei craiovene, poetul Geo Dumitrescu (director în anii 1946/1948) în Caietul program al stagiunii 1946/1947[1], încercînd să imprime repertoriului o angajare sobră în armonizarea valorilor clasice cu noi piese ale literaturii mondiale. Astfel, nume ca G.A.

[1] Caietul program apare cu ocazia premierei *Onoarea* de H. Sudermann, 18 mai 1947, reprezentație dată pentru refacerea clădirii teatrului, cu o distribuție de prestigiu, dintre care amintim : Romuald Bulfinsky, Ovidiu Rocoș, Madeleine Nedelanu, Margot Boteanu-Păcuraru, Aurelia Teodorescu.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 69—79, BUCUREȘTI, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Caillavet şi R. de Flers, Hennequine şi Coolus sau Fodor Laszlo sînt treptat înlocuite pe afişele teatrului cu N. Kiriţescu *(Ion al Vădanei*, 1946 1947*)*, Mircea Ştefănescu *(Reţeta fericirii*, 1946/1947*)* Jean Cocteau *(Maşina de scris*, 1946/1947), Karl Capek *(Mama*, 1946/1947*)*, Priestley *(Inspectorul de poliţie*, 1947 1948*)*, James Gow şi Arnold D'Ussay *(Rădăcini adînci*, 1947/1948*)*, alături de care Delavrancea *(Viforul*, 1945/1946*)*, Alecsandri *(Fîntîna Blanduziei* (1946/1947), Eftimiu (*Cocoşul negru*, *Sfîrşitul pămîntului*, 1944/1945, 1946 1947), Molière *(Doctor fără voie*, *Avarul*, 1947/1948), asigură instituţiei continuitate în spiritul tradiţiei interbelice.

Pe aceste coordonate, imaginea scenică se îmbogăţeşte datorită unor realizări, dintre care *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel şi *Evantaiul D-nei Windermere* de O. Wilde, în aceeaşi stagiune, 1944/1945, au fost puse în scenă de regizorul Ion Olteanu. *Fîntîna Blanduziei* (regia N.Al. Toscani) este apreciată pentru «maturitate, viziune artistică profundă şi îndrăzneaţă »[2], în timp ce *Gaiţele* de Al. Kiriţescu (1947/1948), înseamnă reluarea unui succes de public, în care Madeleine Nedeianu şi Margot Boteanu Păcuraru excelează printr-un remarcabil simţ al observaţiei şi caricaturizării, un joc robust şi un comic suculent.

Efortul constant al organizatorilor şi realizatorilor deopotrivă, pentru consolidarea unor criterii artistice ferme, îndeplinind imperativul înnoirilor politice, întîmpină revirimentul adus de cadrul administrativ al legii teatrelor (intrată în vigoare la 16 august 1947) şi naţionalizarea acestora, întărind la un nivel superior de conştientizare victoria revoluţiei socialiste, puterea de înrîurire a artei teatrului asupra maselor largi populare. În atmosfera de emulaţie artistică, de extindere a preocupărilor determinate de cadrul administrativ şi artistic al recentei legislaţii, colectivul craiovean îşi diversifică alegerile, realizînd în stagiunea 1948 1949, sub directoratul regizorului, scenograf şi dramaturg Marin Iorda, 14 spectacole faţă de 9, cîte înregistrase anul precedent, printre care, *O scrisoare pierdută* şi *Minerii* de Mihail Davidoglu. În condiţiile create, titlurile jucate nu relevă doar un simplu proces de acumulare cantitativă, ci noi preocupări, permanente deziderate, valori stimulatoare, angajare în dezbaterea problemelor, întrebărilor şi năzuinţelor momentului. Tradiţia pe această scenă a reluării dramei istorice sau piesei ridiculizînd moravurile unei lumi în declin, reprezentată de Alecsandri, Delavrancea, Kiriţescu, Muşatescu, lasă loc preponderent noilor lucrări, prin care politicul devine un mod responsabil al creatorului de angajare pe drumul prefacerilor sociale. Lucia Demetrius *(Cumpăna*, 1949/1950), Mihail Davidoglu *(Cetatea de foc*, 1951/1952), Aurel Baranga *(Într-o noapte de vară*, 1953/1954 ; *Mielul turbat*, 1954/1955), Horia Lovinescu (*Surorile Boga*, 1954/1955, *Citadela sfărîmată*, 1955/1956) îşi cuceresc popularitatea faţă de un public în formare, receptiv însă la contactul direct cu mesajele lansate de autori, vibrante apeluri de angajare etică şi socială în construirea unei lumi, mai drepte şi mai bune. Concomitent cu literatura destinată reprezentării prin care se recompun noi tipuri, cu valoare de prototip pentru conflictele şi oamenii care populează şi colorează procesul complex de transformare a unei mentalităţi sînt aduşi pe scena teatrului craiovean autori ai dramaturgiei ţărilor socialiste, cu precădere sovietici, preocupaţi de evocarea unor momente din lupta antifascistă, ilegală sau revoluţionară de negare a orînduirii perimate.

Noţiunea de contemporaneitate apare, acum, în sensul prelucrării şi valorificării tradiţiei. Un punct de referinţă îl constituie sărbătorirea bicentenarului I.L. Caragiale în stagiunea 1951/1952 (săptămîna 23—30 ianuarie 1952). Cu acest prilej se reia *O scrisoare pierdută*. În regia lui Al. Braun şi scenografia semnată de A. Caramanlău evoluează George Mărutză[3] (Ştefan Tipătescu), Remus Comăneanu (Zaharia Trahanache), Manu Nedeianu (Nae Caţavencu), meritul autorilor reprezentaţiei — după cum aprecia critica locală — fiind găsit în «ruperea cu tradiţia de a obţine efecte comice formale » în «respectul adevărului imaginilor lui Caragiale »[4]. Tot în cadrul săptămînii dedicate dramaturgului, colectivul îndrumat de actorii Remus Comăneanu şi Ovidiu Rocoş realizează într-o dublă distribuţie *O noapte furtunoasă*, iar Ovidiu Rocoş şi A. Caramanlău dramatizează *Articolul 214*, *Justiţie*, *C.F.R.*, *Five o'clock*, *Amicii*. Omagierea operei lui Caragiale, atitudine firească a oamenilor de teatru craioveni faţă de valorile clasice naţionale, asigură pondere şi seriozitate unui repertoriu

[2] Sandu Sanft, *Fîntîna Blanduziei într-o nouă interpretare*, în *Situaţia*, 1946, nr. 634.

[3] George Mărutză este angajat între anii 1949 – 1952, cînd părăseşte colectivul craiovean.

[4] Ion Dian, *Reconsiderarea capodoperei lui I. L. Caragiale. O scrisoare pierdută pe scena Teatrului Naţional din Craiova*, în *Înainte*, nr. 1 256, 5 ianuarie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

structurat destul de reticent față de titlurile care ar fi solicitat o împrospătare a mijloacelor actoricești, fantezia și spiritul competitiv în raport cu alte stiluri de lucru și echipe artistice. Ovidiu Rocoș, Remus Comăneanu, Manu Nedeianu și Madeleine Nedeianu, în plină maturitate, își amplifică potențialul comic și realist în spiritul continuității modalităților interpretative interbelice[5]. Restul colectivului[6], deși caută o expresie artistică corespunzătoare noii dramaturgii, nu prezintă o mare varietate tipologică, generatoare de mutații estetice decisive în modul de realizare al unui spectacol. În același timp se resimțea lipsa unui regizor cu o funcție complexă, de creator și animator, catalizator al potențialului de joc[7], care să ofere actorilor noi posibilități de afirmare. Aceștia, chiar dacă le intuiau, nu aveau suficiente resurse să le atingă prin eforturi singulare.

Componența actoricească a echipei craiovene este întregită în stagiunea 1956 1957, cu talente recunoscute astăzi pe scenele din capitală : Silvia Popovici, Sanda Toma, Eliza Plopeanu, Rodica Tapalagă, Ioana Bulcă, Gh. Cozorici, Amza Pellea, Victor Rebengiuc, Const. Rauțchi, Dem. Rucăreanu. Concomitent, sînt însărcinați cu orientarea și organizarea activității tineri regizori[8] (Dinu Cernescu), și scenografi (Ion Popescu Udrește), care alături de absolvenții Institutului de teatru își propun să modifice, odată cu structura repertoriului, concepția scenică, ambianța de lucru. Realizările a trei stagiuni succesive degajă o certitudine a preferințelor, o coeziune față de gîndul înclinat spre plasticizare și stilizare, încă neîntîlnit în realizările de pînă acum. În atmosfera proaspătă, efervescentă, disponibilă experimentărilor, se integrează și colectivul permanent al teatrului. « Nu știm dacă, în ultimii ani, pe scena Teatrului Național din Craiova, a fost realizat un spectacol atît de bine inspirat cum este cel despre care scriu astăzi. În orice caz, spectacolul cu piesa *Ce înseamnă să fi onest* se numără printre cele mai bune... », consemna un cronicar bucureștean despre punerea în scenă a piesei lui Oscar Wilde, oprindu-se cu precădere asupra interpretării spirituale în Lady Bracknell datorată actriței Madeleine Nedeianu și a cuplului Gwendolen-Cecily, în compunerea căruia Silvia Popovici și Sanda Toma «s-au întrecut una pe cealaltă în subtilități de joc, în dibăcia mimicii, în dicția clară și melodioasă ». În special Silvia Popovici a știut să-și impună prezența și în lipsa replicii, izbutind «să cuprindă într-o succesiune de gesturi și priviri reacțiile sufletești ale tinerei fete ... »[9]. Și tot același spectacol era fără rezerve apreciat de exigentul estetician Tudor Vianu, care remarca «buna înțelegere a mediului prezentat, reliefarea abilă a momentelor comice, ritmul alert al desfășurării spectacolului, întreaga îndrumare dată actorilor... »,ingenioasa stilizare a decorurilor, tonurile de acuarelă și volumele în spațiu, care introduceau «o frumoasă euritme »[10]. Dintre alte mon-

[5] Dintre numeroasele partituri, citeodată schematice, substanțial însă acoperite de efortul însuflețit al interpreților, altele solicitînd o elaborare minuțioasă, complexă, unele merită totuși să fie amintite. Astfel, roluri ca : Zoe — *Gaițele* (1945), Miza — ... *Escu* (1954), Adela — *Cetatea sfărîmată* (1955), Pasqua — *Gîlcevile din Chioggia* (1958), Maria — *Liubov Iarovaia* (1962) sînt realizate de Margot Boteanu-Păcuraru. Ovidiu Rocoș abordează după 1944, pînă în anul 1967, peste 60 de roluri, dintre care s-au reliefat : Vrăjitoarea — *Înșir-te mărgărite* (1944), Cetățeanul turmentat și Ipingescu — *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă* (1949), Bobcinski — *Revizorul* (1953), Titus Dudgeon — *Discipolul diavolului* (1956), Esteban și Pristanda *Fîntîna furmelor*, *O scrisoare pierdută* (1959), Sbierea — *Răzvan și Vidra* (1962), *Hagi Tudose* (1963). Remus Comăneanu, care își încheie cariera artistică în 1963, anul morții, apare mai rar pe scena debutului său, neocolind deopotrivă comedia, piesa istorică și de actualitate : Udrea — *Steaua fără nume* (1946), Starețul — *Haiducii* de V. Eftimiu (1950), banul Miked — *Vlaicu Vodă* (1951), Grigore Dragomirescu — *Cetatea sfărîmată* (1955), Constantin Samurcaș — *Tudor din Vladimiri* (1957), Trahanache — *O scrisoare pierdută* (1959), Hindsborough — *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* (1962), Antonio — *Doi tineri din Verona* (1963). Recordul generației sale îl atinge însă Manu Nedeianu, care înscrie mai mult de 80 de realizări : Sganarelle — *Doctor fără voie*, Georges — *Gaițele* (1947), Cațavencu — *O scrisoare pierdută* (1948), Spiridon Biserică — *Mielul turbat* (1951), Primul gropar — *Hamlet* (1958), Doolittle — *Pygmalion* (1960), Sir Toby și Vulpoi — *A douăsprezecea noapte*, *Răzvan și Vidra* (1962), Biederman — *Domnul Biederman și incendiatorii* (1964), Corbaccio-*Volpone* (1967), Dionisie Genoni — *Henric al IV-lea* de Pirandello (1970). Și Madeleine Nedeianu, apariție tonifiantă, explozivă, este prezentă în peste 70 de premiere , în intervalul 1944 — 1964 Veta și Kvașnia — *O noapte furtunoasă*, *Azilul de noapte* (1944, 1945), Lady Bracknell — *Bunbury* (1956), Chiriachița — *Titanic Vals* (1957), Mătușa Libera — *Gîlcevele din Chioggia* (1958), Eufrosina și D-na Higgins — *Surorile Boga*, *Pygmalion* (1960), Benings — *Orfeu în infern* (1963), Profirița — *Hagi Tudose* (1964).

[6] Din care mai fac parte: Aurella Teodorescu, Febronia Stănescu, Virgil Bădescu, Pavel Cîrsu, Marius Bușulescu, Mircea Hadireă, Richard Rang, Mircea Bohoreanu, Petre Ilescu Anatin.

[7] Din 1952, încep să joace : Ilie Cernea, Paula Culitză, Constantin Sassu ; Iancu Goanță, Nicolae Radu (1953), Rodica Radu (1954), Elena Gheorghiu (1960), Ion Pavlescu, Anca Ledunca (1951), Iosefina Stoia (1954), Georgeta Luchian (1963), Vasile Cosma, Marina Bașta, Leni Pințea, Valeriu Dogaru (1964), Petre Gheorghiu (1966), Dan Verner (1968), Radu Negoescu (1973).

[8] În această perioadă, la Teatrul din Craiova, mai lucrează regizorii angajați Const. Sîrbu și Tiberiu Penția.

[9] Eugen Atanasiu, « *Ce înseamnă să fii onest* », de Oscar Wilde, în *România liberă*, nr. 3 811, din 10 ianuarie 1957.

[10] Tudor Vianu, « *Ce înseamnă să fi onest* », de Oscar Wilde, în *Contemporanul*, 18 ianuarie 1957. Spectacolul a fost interpretat de Victor Rebengiuc și Amza Pellea (Jack Warthing), Dem. Rucăreanu și Ion Marinescu (Algernon Moncrieff), Remus Comăneanu (Chasuble), Madeleine Nedeianu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1.— Scenă din spectacolul *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, stagiunea 1959/1960.

tări de succes ale stagiunii 1956/1957 (*Discipolul Diavolului* de G. B. Shaw, în regia lui Ion Olteanu şi scenografia lui Al. Olian, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais), *Ultima generaţie* de Florin Vasiliu şi Vasile Niţulescu este premiată la cel de al II-lea concurs pe ţară al tinerilor artişti din teatrele dramatice. În anul teatral următor, 1957/1958, premiera pe ţară cu *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu prilejuieşte realizarea unui spectacol modern, concentrat în masivitate, sugerînd simplu şi precis evenimentul istoric, pe fundalul căruia interpreţii izbutesc să impună, cu vigoare, ideea generozităţii sacrificiului suprem, frumuseţea eroismului, semnificaţia victoriei şi a înfrîngerii[11]. Spectacolul cu *Tragedia optimistă* de Vs. Vişnevski reuşeşte să exprime tragismul dăruirii în numele unui ideal superior de dreptate socială, lirismul tulburător al înfrîngerii, traducînd «în limbajul unei geometrii revelatoare, atît ascensiunea dramatică a poemului, cît şi momentul de răscruce revoluţionară a omenirii[12] ». Tot acum, *Hamlet* caută să surprindă prin noutatea expresivităţii plastice, evitînd în atenţia acordată imaginii şi mişcării, organizată în decorul lui Teodor Constantinescu «de o simplitate tragică »[13], patetismul emoţional al viziunilor de pînă acum. După *Tudor din Vladimiri*, în *Hamlet*, Gh. Cozorici are posibilitatea să-şi afirme forţa dramatică, mobilitatea şi sensibilitatea, în treceri subtile de la meditaţia lucidă la intensitatea trăirilor. În aceeaşi stagiune, cu *Gîlcevile din Chioggia* de Goldoni, regizorul Dinu Cernescu (care semnează cu acest spectacol debutul artistic), izbuteşte să unească comicul debordant, deschis şarjei, cu ironia spirituală,

(Lady Bracknell), Florica Nicolescu (Miss Prism), Silvia Popovici (Gwendolen), Sanda Toma (Cecily), Constantin Rauţchi (Lane), Aristide Teică (Merriman).

[11] Tudor este primul rol de întindere interpretat de Gh. Cozorici pe o scenă profesionistă. Din distribuţie mai făceau parte: Ovidiu Rocoş (Moş Pîrvu), Manu Nedelanu (Vulpe Filipescu), Sanda Toma (Tinca), Amza Pellea (Cioran), Const. Rauţchi (Pafnutie), Nicolae Radu (Gheorghiţă), Ion Marinescu (Vlădica Ilarion), Vasile Niţulescu (Simion Ott), Remus Comăneanu (Constantin Samurcaş), Dem. Rucăreanu (Hagi Prodan).

[12] Florian Potra, *Tragedia optimistă* în *Teatrul*, 1958, nr. 1.

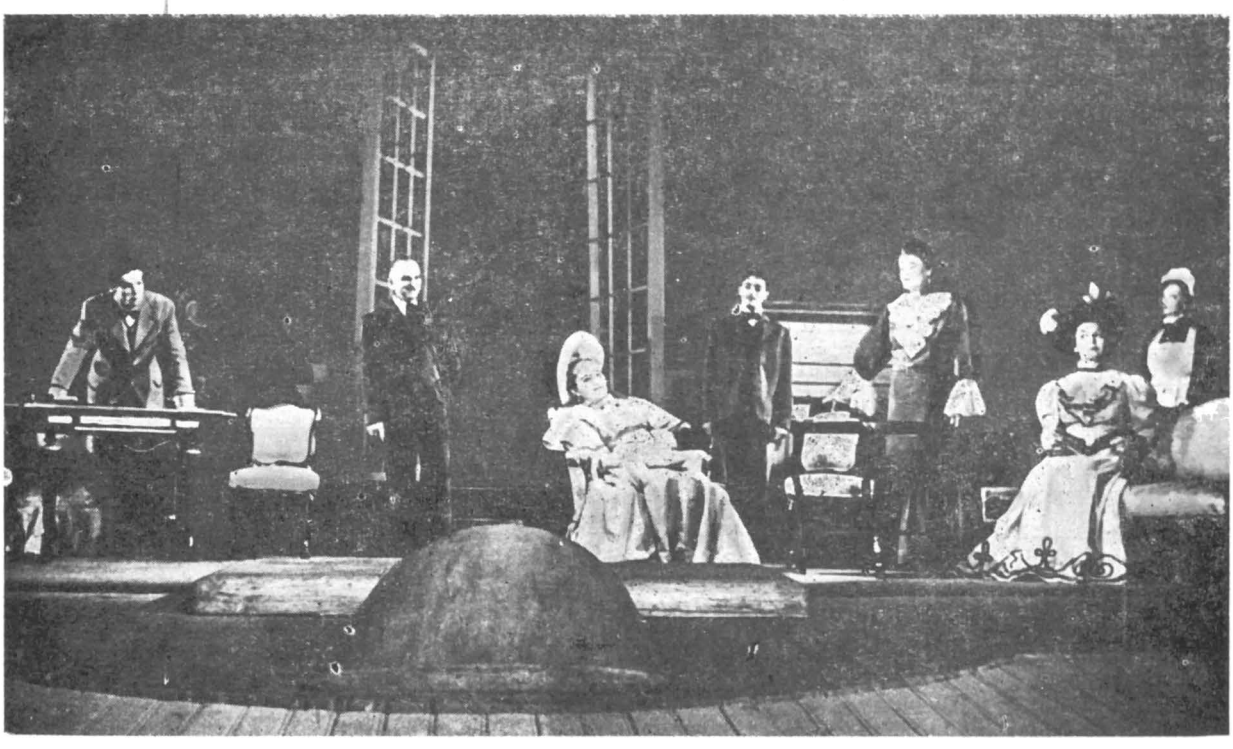
Femeia comisar a fost interpretată de Olga Tudorache, care joacă două stagiuni la Teatrul din Craiova. Din distribuţie: Ovidiu Rocoş (Şeful de echipaj), Aurelia Teodorescu (O femeie bătrînă), Ilie Cernea (Şeful grupului de anarhişti), Vasile Niţulescu (Vainonen), Gh. Cozorici (Al doilea marinar), Ion Marinescu (Alexei), Amza Pellea (Comandantul vasului), Const. Sassu (Primul marinar), Iancu Goanţă (Căpetenia grupului de anarhişti).

[13] Margareta Bărbuţă, *În căutarea profilului. Însemnări despre Teatrul Naţional din Craiova, Hamlet*, în *Teatrul*, 1958, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-o unitate surprinzătoare, prin înțelegerea armonioasă dintre interpreți[14], stimulați să-și iroseasca verva și exuberanțele într-un «cadru spontan și colorat în combinația de plase pescărești și de siluete sugestive tăiate în pînză, născocite de Ion Popescu Udrește »[15]. Meritul reușitei se datorează, și în acest caz, într-o măsură evidentă, echipei de interpreți, care s-au adaptat cu fidelitate la limbajul scenic propus de regie, conferindu-i culoare și căldură. Au fost apreciați : pentru firesc și discreție, Remus Comăneanu ; pentru capacitatea transpunerii în personaj și experiența de comedieni în roluri de amploare, Manu Nedeianu și Ilie Cernea ; pentru inteligență scenică și sensibilitate, Silvia Popovici ; pentru romantismul său reținut, Gh. Cozorici ; pentru vigoarea sa aproape sălbatică, capabilă însă de mlădieri lirice, Ion Marinescu. Mai tîrziu (1958/1959), cu *Soldatul Swejk*, după Hașek, și *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, regizorul renunță la culoare și jocul imagistic, pentru expresivitatea concentrată în valorificarea cu mijloace simple a ideii și susținerea dezbaterilor cu valoare problematică contemporană. Tot în aceeași stagiune, eroina lui N. Tăutu, *Ecaterina Teodoroiu*, prilejuiește Silviei Popovici întîlnirea cu un personaj de excepție, remarcabil prin puritatea dăruirii în numele unui ideal superior de adevăr și dreptate absolută, căruia i-a dat «viață, spiritualitate și noblețe »[16]. *Ecaterina Teodoroiu* deschide în cariera[17] Silviei Popovici seria rolurilor apropiate prin aspirație și destin, partituri ample, în care interpreta are posibilitatea să-și afirme temperamentul dramatic, înclinația spre introspecție, lirismul și sensibilitatea, intensitatea trăirii în momentele de tragic deznodămînt.

Fig. 2.— Scenă din spectacolul *Pygmalion* de G.B. Shaw, stagiunea 1959/1960.



[14] Amintim pe Margot Boteanu-Păcuraru (Mătușa Pasqua), Madeleine Nedeianu (Mătușa Libera), Silvia Popovici (Lucetta), Const. Rauțchi (Jupin Fortunato), Sanda Toma (Checca), Dem. Rucăreanu (Toffolo) Ioana Bulcă-Diaconescu (Osselta), Virgil Bădescu (Jupin Toni), Mircea Bohoreanu (Titta — Nane).

[15] Margareta Bărbuță, *În căutarea profilului*, *Însemnări despre Teatrul Național din Craiova. Gilcevile din Chioggia*, în *Teatrul*, 1958, nr. 5. Ion Popescu Udrește este angajat al teatrului craiovean între anii 1956/1960. În afara colaborării cu Dinu Cernescu, semnează printre altele scenografia spectacolelor : *Ani de pribegie* de A. Arbuzov, *O chestiune personală* de Al. Stein (1956/1957), *Pygmalion* de G. B. Shaw, *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Steaua fără nume* de M. Sebastian (1959/1960). Teodor Constantinescu și Toni Gheorghiu realizează, alături de scenografii angajați Al. Caramanlău și Nicu Dan Gelep, *Tudor din Vladimiri* (Teodor Constantinescu), *Mormolocul* de Vasile Nițulescu (Toni Gheorghiu, 1957/1958).

[16] Mircea Alexandrescu, *Echilibrul în spectacol — Teatrul Național din Craiova. « Ecaterina Teodoroiu » de N. Tăutu*, în *Teatrul* 1959, nr. 2.

[17] Tot pe această scenă Silvia Popovici mai joacă : Olga și Bicova — *Ani de pribegie*, *O chestiune personală* (1957), Ofelia — *Hamlet*, Magda — *Arcul de triumf* de A. Baranga (1958).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

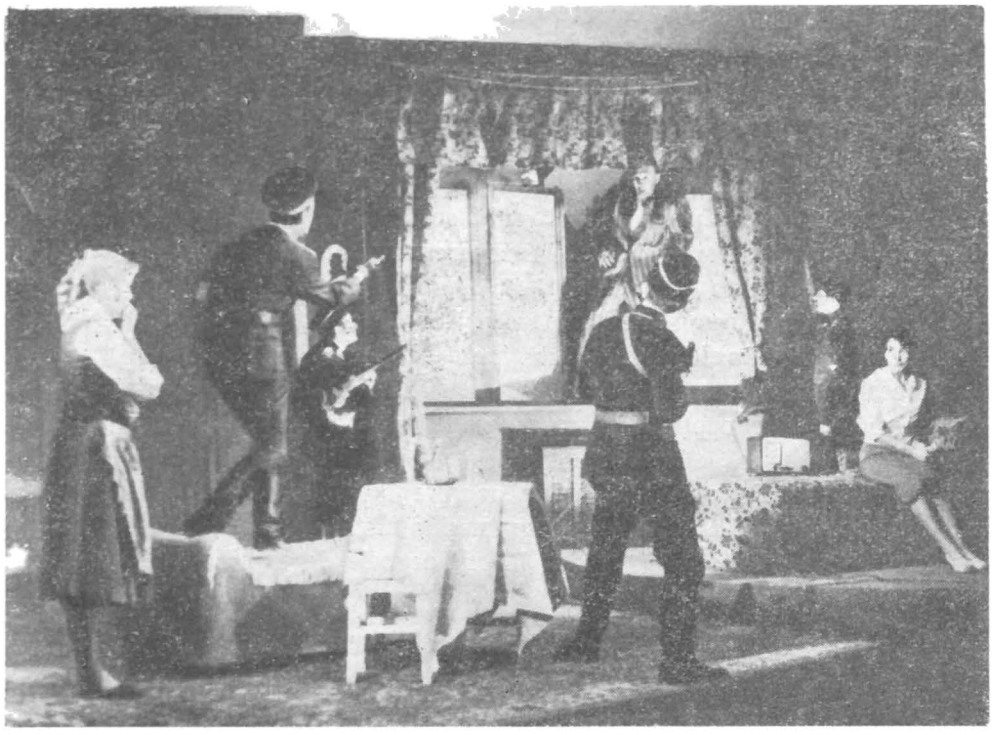


Fig. 3.— Scenă din spectacolul *Ultima etapă* de Erich Maria Remarque, stagiunea 1959/1960.

Grupajul selecționat după calitățile de ansamblu ale unui spectacol, ori parțiale — o neașteptată rezolvare de decor, o interpretare de excepție — deși cu rezultate nu întotdeauna egale, a apropiat trupa, prin modalitățile stilistice diferite, sistematic, de o concepție modernă de teatru, realizînd o ambianță comună, împrospătată de inițiative distincte în raport cu alți ani sau cu experiențele celorlalte scene. În acest colectiv [18] sensibil față de valoarea autentică, încep să prindă contururi principii de lucru și trăsături definitorii în selecția titlurilor, mărturisind încredere în schimbul de talente, în alegerea unui repertoriu cult, în general inedit, în veghea permanentă față de concesii și rutină.

În perioada directoratului său (1963—1966), regizorul Călin Florian își propune, pornind de la obiectivul polarizării forțelor, să solicite contribuțiile individuale, programînd texte care asigură actorilor din generații diferite afirmarea în spectacole unde atenția realizatorilor se oprește cu precădere asupra portretelor psihologice (*Hagi-Tudose*, 1963/1964, în interpretarea remarcabilă a lui Ovidiu Rocoș), explorării sensurilor ascunse ale conflictelor tradiționale, încercîndu-se descoperirea unui echivalent contemporan într-un limbaj lipsit de ostentație (*Valetul de cupă* de Honoré de Balzac, 1963/1964, *Improvizația de la Versailles*, *Tartuffe* de Molière, 1965/1966) sau își afirmă originalitatea în montări sobre (*Troienele* de Euripide, 1963/1964), dramaturgia contemporană originală, cu acutele întrebări ale momentului (*Adam și Eva* și *Sfîntul*

[18] Ion Marinescu care debutase la Craiova în anul 1948 — realizează, cu intermitențe, aproximativ 20 de personaje pînă în 1956, cînd se transferă la Teatrul din Oradea. Dintre acestea selectăm: Studentul — *Confruntarea* de Tur și Șeinin (1949), Jacques Melancolicul — *Cum vă place* (1955), Vagabondul și Reharst — *Caut urgent un Shakespeare* de Kipphardt, Richard — *Discipolul diavolului* (1956).

Rodica Tapalagă, care rămîne aici două stagiuni, își înscrie prea puțin numele pe afișe, afirmîndu-se totuși cu Eliza — *Pygmalion* (1959), în timp ce Sanda Toma își impune prezența într-o serie de spectacole: Essie — *Discipolul diavolului*, Rosine — *Bărbierul din Sevilla* (1956), Decebal — *Titanic Vals*, Liusia — *Ani de pribegie*, Tinca — *Tudor din Vladimiri* (1957).

Din creația lui Const. Rauțchi menționăm: Bartholo (*Bărbierul din Sevilla* (1956), Kokolnikov — *O chestiune personală* (1957), Pafnutie — *Tudor din Vladimiri* (1957), Marinarul răgușit — *Tragedia optimistă* (1958). Actorul — *Hamlet* (1958), Oprișan — *Arcul de triumf* (1958).

Amza Pellea își face debutul cu Jack — *Bunbury* (1957), după care urmează, în aceeași stagiune, printre altele, Iblobni — *O chestiune personală*, Vlădica Ilarion — *Tudor din Vladimiri*, Horațiu — *Hamlet* (1958), Farfuridi — *O scrisoare pierdută*, Esteban — *Fîntîna furmelor* (1959).

Dumitru Rucăreanu își începe cariera interpretativă cu un rol de prestigiu: Figaro — *Nunta lui Figaro*, pînă la transferul în capitală jucînd Paulik — *O chestiune personală*, Tuclkov — *Ani de pribegie* (1957), Toffolo — *Gîlcevile din Chioggia* (1958).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mitică Blajinul de Baranga, 1963/1964, 1965/1966; *Simple coincidenţe* de Paul Everac, 1965/1966), constituind o permanentă componentă fără să fie omise nici valorile clasice (*Femeia îndărătnică* de Shakespeare 1965/1966). În premieră pe ţară, *Dl. Biedermann şi incendiatorii* de Max Frisch (1963/1964), poartă semnătura regizorală a lui Călin Florian, ca şi *Othello* (1964/1965), succes de prestigiu, apreciat pe scenele teatrelor din ţară, aplaudat în Iugoslavia şi Polonia drept «un spectacol actoricesc în înţelesul pur al cuvîntului», în care Ion Pavlescu (Iago) a dat dovada unei «inteligenţe sclipitoare», a demonstrat o ştiinţă a schimbului de replici, «audiate ca nişte compoziţii muzicale, rapide, însă gîndite». Vasile Cosma (Othello) a fost spontan, exploziv, sincer [19], dezvăluind un temperament cu accese patetice cenzurate de elaborarea rostirii moderne a versului, dramatism conţinut cu luciditate şi pasiune stăpînită. Dacă în *Othello*, regizorul înlesnea în primul rînd

[19] J. Katarasinki semnează cronica turneului în cotidianul din Lodz, *Dziennik Lodzki*, octombrie 16, 1971.

Fig. 4.— În stînga Ovidiu Rocoş (Hagi Tudose), în *Hagi Tudose* de B. Şt. Delavrancea, stagiunea 1963/1964.

Fig. 5.— Leni Pinţea-Homeag (Ioana Boiu) şi Const. Sassu (Matei Boiu Dorcani) în *Sufletele tari* de Camil Petrescu, stagiunea 1967/1968.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

actorului posibilitatea valorificării condiţiei sale scenice, cu *Viforul* de Delavrancea (1966/1967, în perioada directoratului actorului Radu Nicolae), Călin Florian [20] « reafirmă vitalitatea valenţelor contemporane ale unui text », oferind o nouă viziune asupra piesei în care « fidelitatea faţă de autor se manifestă totuşi, însă într-o accepţie a ei superioară, vizînd spiritul patriotic al întregii trilogii » [21].

Depăşind, nu fără dificultăţi desele schimbări de cîrmă, Teatrul Naţional din Craiova izbuteşte să-şi adune forţele, care îşi propun, ca o necesitate obiectivă, efortul permanent de menţinere la nivelul exigenţelor prezentului, conducînd în mod firesc, la un schimb de experienţe creatoare, constant, cu artiştii [22] altor teatre. Dintre aceştia, Valeriu Moisescu stabileşte cu scena craioveană o colaborare timp de cîteva stagiuni succesive [23] (din 1967 pînă în 1970), întregind peisajul teatral, favorizînd interpreţilor experienţe noi, dificile probleme de revizuire tehnică a mijloacelor de expresie. Sosind după disputatul spectacol Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, regizorul propune cîteva soluţii dramatice, antinomice, dintre care în *Hangiţa* de Goldoni (1967/1968) supralicitează valenţele comice ale textului, recompunînd din sugestii şi schiţări lapidare radiografia unei lumi picareşti, « istoria comică a unui han, populat şi opulent, unul dintre acele vestite locuri de vremelnic adăpost, chefuri monstre şi neobişnuite întîmplări » [24]. Dacă în acest spectacol, umorul copios al unui mediu plebeu, autentic, solicita interpreţilor [25] eforturi de mişcare, dicţie şi mimică într-un ritm şi o neobişnuită succesiune alertă a situaţiilor comice, în *D-ale carnavalului* (1968/1969), regizorul evită programatic reeditarea îngroşărilor caricaturale, la care viziunea comico-satirică asupra unei lumi sortite pieirii a condus în cele mai multe realizări de pînă atunci. Punctul de vedere al autorului spectacolului, insolit, propune un panopticum carnavalesc crepuscular faţă de care se detaşează, adăugîndu-i profunde semnificaţii umane şi sociale, înfăţişînd spectatorilor un alt Caragiale, trist-umorist, sarcastic, în acelaşi timp, de o tristeţe apăsătoare, nedisimulată, mai ales atunci cînd personajele, măşti groteşti, se dezlănţuie într-un joc vesel şi gratuit al sentimentelor, ridicol şi absurd [26].

Fig. 6. — Vasile Cosma (Ştefan cel Mare), Valeriu Dogaru (Petru Rareş), Marina Başta (Doamna Maria) în *Apus de soare* de B. Şt. Delavrancea, 1967/1968.

[20] Călin Florian va mai reveni pe scena craioveană pentru a realiza *Arca bunei speranţe* de I. D. Sîrbu, 1970 şi *Pagini despre dragoste* de Edward Radzinski, 1971/1972.

[21] Victor Parhon, « *Viforul* » *de B. Şt. Delavrancea*, în *Ramuri*, nr. 13, 15 decembrie 1966. Din distribuţie Ion Pavlescu (Ştefăniţă), Vasile Cosma (Luca Arbore), Petre Gheorghiu (Postelnicul Carabăţ), Valeriu Dogaru (Pîrcălabul Petrică), Iancu Goanţă (Cătălin), Const. Sassu (Ţugulea Moghilă), Leni Pinţea (Doamna Tana), Marina Başta (Oana).

[22] Mai pun în scenă, Ion Olteanu (*Cocoşul negru* de V. Eftimiu, 1966/1967 ; *Jurnalul unui nebun* de Gogol, 1970/1971) Paolo Magelli (*Mandragora* de Machiavelli, 1969/1970), Costin Azimioară (*Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, 1973/1974).

[23] Alte spectacole puse în scenă de Valeriu Moisescu : *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (1968/1969), *Viteazul* de Paul Anghel (1969/1970), *A doua faţă a medaliei* de I. D. Sîrbu (1973/1974).

[24] Valentin Silvestru, *Hangiţa*, în *Teatrul*, 1968, nr. 5.

[25] Spectacolul, a cărui scenografie a fost semnată de Vasile Roman, a avut ca interpreţi : Papil Panduru (Cavalerul di Ripafratta), Const. Sassu (Marchizul Di Forlipopoli), Petre Gheorghiu (Contele d'Albaflorita), Rodica Radu (Mirandolina), Leni Pinţea (Ortensia), Iosefina Stoia (Dejanira), Valeriu Dogaru (Fabrizio), Nae Gh. Mazilu şi Emil Boroghină (Servitorul cavalerului).

[26] Din nou Valeriu Moisescu semnează regia, alături de scenograful Vasile Roman, cu o distribuţie din care menţionăm : Petre Gheorghiu (Girimea), Iancu Goanţă (Pampon), Nae Gh. Mazilu (Nae Rozăchescu), Tudor Gheorghe (Un catindat), Valer Dellakeza (Iordache), Vladimir Juravle (Un ipostat), Josefina Stoia (Didina), Leni Pinţea Homeag (Miţa Baston).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe scena Teatrului Naţional din Craiova, activitatea regizorală permanentă este susţinută de Valentina Balogh, angajată în 1957 după un popas de o stagiune la Teatrul din Reşiţa, şi de Georgeta Tomescu, care se dedică scenei începînd cu anul 1960, după o experienţă pe platourile Televiziunii. Cele două regizoare, în colaborare cu scenografii Viorel Penişoară-Stegaru şi Vasile Buz, asigură realizarea repertoriului cu rigoare profesională, alcătuind spectacole omogene, fără să supraliciteze textul sau raportul cuvînt-acţiune-cadru plastic. Se remarcă o constantă preocupare pentru stabilirea unei legături intelectuale şi afective în cadrul echipei de realizatori, Valentina Balogh şi Georgeta Tomescu oferind interpreţilor şi scenografilor prilej de expresivitate actoricească şi plastică, izvorîte din substanţa dramatică a textului.

Din generaţia tinerilor regizori, Cătălina Buzoianu îşi face debutul pe această scenă cu *Domnişoara Iulia* de A. Strindberg, în premieră pe ţară (1967/1968), avînd în distribuţie pe Smaragda Olteanu (Iulia), Papil Panduru (Jean), Iosefina Stoia (Cristel). Spre deosebire de Cătălina Buzoianu, care părăseşte curînd teatrul craiovean, Mircea Cornişteanu se stabileşte în cadrul colectivului în stagiunea 1973/1974, unde se afirmă cu *O scrisoare pierdută* (1974), piesă citită inteligent, cum aprecia în unanimitate presa locală şi bucureşteană, dintr-un unghi care i-a pus în valoare aspecte şi laturi inedite. Accentul nu este plasat pe comicul de situaţie şi nici pe cel verbal, atît de caracteristic la Caragiale. E poate şi motivul care explică de ce momentele de haz nu sînt foarte frecvente. Pe linia divulgării fondului tragic, regizorul descoperindu-l în profunzimea comicului de caracter, realizează, într-un registru grav, *Căsătoria* de Gogol (1973/1974). Asemeni moralistului Gogol, autorul spectacolului înţelege să « orchestreze cu precădere amănuntul ; acumulează gradat zbuciumul sufletesc din gestică, fiecare replică este o nuanţă în frescă, morala curgînd astfel din dinamica verbului ‹ . . . ›, regizorul ştiind, de asemenea, să transpună scenic intenţiile, ele sînt punctate, actorul nu insistă îngroşîndu-le, savoarea fiind deci a spectatorului, care sfîrşeşte prin a fi implicat în desfăşurarea spectacolului » [27]. În *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu (1975/1976), spectacol sobru dimensionat, accentul este situat de data aceasta asupra conturării caracterelor, a proiectării destinelor în viitor, şi mai puţin pe atmosferă. Starea conflictuală permanentă este condusă în aşa fel încît, în pofida marilor experienţe cotidiene, « îngerii », « oamenii buni » să nu-şi piardă puritatea, « să rămînă aşa oricît s-ar scufunda în mocirlă, găsind în ei forţa de a se ridica ‹ . . . ›. Vinovaţi fără vină. Frumuseţea lor atît de mare devine stenică » [27]. *Capul*, de Mihnea Gheorghiu (1974/1975), rămîne o realizare singulară ca opţiune repertorială şi modalitate de transpunere scenică. Piesa, modern construită printr-o succesiune de planuri şi acţiuni simultane, este supusă unei viziuni aforistice, emoţionante prin accentuarea substanţei dramatice a textului în care se supradimensionează tragismul sacrificiului văzut nu ca limită, ci ca o încununare supremă existenţială. Dacă concepţia lui Mircea Cornişteanu, faţă de cea a montării bucureştene (regia Letiţia Popa) cîştigă în măreţie, în sobrietate patetică concentrată, în sensul bun al termenului, cu care ne-au obişnuit reprezentaţiile istorice tradiţionale, ea a pierdut totuşi din amestecul nuanţat de autenticitate pe care textul îl propune, de culoare locală, de disecare inteligentă a mobilurilor politice, din ambianţa de cultură care propulsează autentic relaţiile între personaje.

În Craiova, devenită nu demult centru universitar, dar şi centru industrial, cu o filarmonică şi o secţie de operetă, teatru de păpuşi, muzee, case de cultură şi creaţie, spectacolele Teatrului Naţional ca realizări artistice ale unei instituţii cu vechi tradiţii de cultură, ca evenimente sociale deopotrivă, beneficiază de participarea unui public tînăr (80%) a cărei vîrstă medie este de 27 de ani, « un public cu înclinaţiile caracteristice vîrstei, care admiră tragedia foarte tragedie, drama foarte dramă, comedia foarte comedie » [29], un public care şi-a format un gust specific şi care preferă dramaturgiei subtil conversative al lui Shaw sau Wilde, comicul lui Caragiale, satira lui Baranga, umorul popular al lui Goldoni, dar şi pe tragicul Euripide, pe Shakespeare, sau Molière. Componenţa acestuia (aproximativ 5 000 de spectatori vizionează într-o stagiune toate piesele din repertoriu), preferinţele, frecvenţa la o anumită categorie de reprezentaţii au determinat o politică reperto-

[27] Ion Dobrescu, *Căsătoria* de Gogol, în *Înainte*, nr. 9 256, decembrie 14, 1974.

[28] Mircea Cornişteanu, Caietul program al spectacolului *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu.

[29] I. D. Sîrbu, *Din istoria dezvoltării teatrului în regiuni* în *Teatrul*, 1966, nr. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rială specifică : piese istorice de mare montare și comedii pentru un public emotiv, sensibil față de valorile clasice ale dramaturgiei universale, sau căruia îi place deopotrivă spectacolul deconectant, șarja virulentă. Pe scena Teatrului Național din Craiova se joacă Victor Eftimiu, Al. Kiriţescu, G. Ciprian, Tudor Mușatescu, V. I. Popa, A. D. Herz, Gh. Vlad, alături de care dramaturgia istorică, clasică și contemporană este prezentă în fiecare stagiune. Hasdeu (*Răzvan și Vidra* 1962/1963), Delavrancea (*Viforul* 1966/1967, *Apus de soare* 1967/1968) Davila (*Vlaicu-Vodă* 1972/1973) găsesc o largă audiență împreună cu scriitorii contemporani Al. Voitin (*Procesul Horia*, 1966/1967), Octav Măgureanu (*Ianeu Jianu*, 1968/1969), Mihnea Gheorghiu (*Zodia Taurului* 1970/1971, *Capul*, 1975/1976), literatura destinată investigațiilor în societatea și conștiința eroului contemporan deținînd un spațiu preponderent : Titus Popovici (*Passacaglia*, 1960/1961), Sidonia Drăgușanu (*Fiicele*, 1961/1962), Horia Lovinescu (*Al patrulea anotimp*, 1969/1970, *O casă onorabilă*, 1970/1971), Paul Everac (*Camera de alături*, 1970/1971, *Viața e ca un vagon?*, 1973/1974), D. R. Popescu (*Acești îngeri triști*, 1975/1976), Aurel Baranga (*Opinia publică*, 1967/1968, *Interesul general*, 1971/1972), Mircea Radu Iacoban (*Tango la Nisa* 1969/1970), iar dintre autorii locali I. D. Sîrbu (*Frunze care ard*, 1972/1973, *Amurgul acela violet*, 1974/1975).

Pe lîngă selecția repertoriului, spectacolul de calitate, vitalizarea climatului artistic cu noi forțe creatoare, schimburi de experiență, turnee, participarea stimulatoare la festivaluri și concursuri, nevoii de informație a publicului, i se răspunde printr-o serie de inițiative ale conducerii teatrului, concretizate în simpozioane și conferințe, dedicate capodoperelor românești și universale. Simpozionul Caragiale, la 50 de ani de la moarte (iunie 1962), a fost conceput pe principiul exemplificării practice a teoriilor despre opera dramaturgului, printre alții conferențiind Mihai Gafița, Petre Dragu, C. D. Papastate. S-au reprezentat cu acest prilej schița dramatizată *D-l Goe* și *Conu Leonida față cu reacțiunea*. O acțiune permanentă este asigurată de « Ciclul de conferințe experimentale teatru - poezie », începînd cu stagiunea 1964/1965, dintre care menționăm pe cea dedicată lui Molière (1972), însoțită de fragmente din *Tartuffe*, și tot în acest an acțiunea inițiată de prof. Ion Zamfirescu, care încearcă să clarifice unele probleme ale creației românești contemporane în context mondial, conferențiind despre « Teatrul contemporan : contestație sau mesaj ». Cu acest prilej s-au jucat fragmente din *Omul care...* de Horia Lovinescu, *Un om = Un om* de Brecht, *Rinocerii* de Eugen Ionescu. Tot acum « Omagiul Pierre Ronsard. La 400 de ani de la naștere » a înlesnit întîlnirea pe aceeași temă a artiștilor teatrului și ai filarmonicii.

Îmbunătățirea condițiilor de lucru și tehnice prin inaugurarea noii clădiri a determinat o pregătire calitativă și o selecție mai riguroasă a opțiunilor, care a dus, în mod firesc, la o diversificare a activităților. Începînd cu anul teatral 1972/1973, cu ocazia aniversării a XXV de ani de la proclamarea Republicii se inițiază « Săptămînile dramaturgiei românești », dedicate evenimentelor marcante ale istoriei contemporane, cu prilejul cărora repertoriul original al stagiunilor respective este supus unui riguros examen.

În viața teatrală craioveană, alături de spectacolele de muzică și versuri, reprezentații omagiind marile aniversări [30], sau cele susținute la sate și în uzine, se înscriu ca evenimente cu importante semnificații și rezonanțe culturale *Săptămîna Shakespeare* (aprilie 1966) și *Săptămîna Camil Petrescu* (aprilie 1968). În *Săptămîna Shakespeare*, inaugurată de conferințe susținute de Mihnea Gheorghiu și dedicată comediei marelui dramaturg, s-au prezentat, în reluare sau în premieră *Doi tineri din Verona*, *Femeia îndărătnică*, *A douăsprezecea noapte*, *Othello*.

Săptămîna Camil Petrescu a fost organizată și cu participarea altor teatre din țară, care pe scena gazdă au adus : *Mitică Popescu* (Teatrul Municipal Ploiești), *Iată femeea pe care o iubesc* (Teatrul « Mihai Eminescu » din Botoșani), iar Teatrul Național din Craiova — *Act venețian* și *Suflete*

[30] Dintre cele care au reținut atenția publicului și a presei de specialitate amintim : *Menestrel la curțile dorului* de Tudor Arghezi, 1969/1970, spectacol folk care a obținut premiul pentru cel mai bun recital, la Festivalul național de teatru 1969, și premiile revistelor *Săptămîna* și *Flacăra* și tot de Tudor Gheorghe *Trei seri, trei succese, trei mari spectacole* (1972/1973), *Săptămîna de teatru și muzică a institutiilor profesioniste din Craiova* (1972/1973), cu participarea Teatrului Național, a Filarmonicii de stat « Oltenia », Teatrului de păpuși, Operetei, spectacol dedicat celei de a 30-a aniversări a eliberării patriei și Congresului al XI-lea al P.C.R. (1973/1974) și în cadrul unei manifestări culturale mai ample « Omagii oltene », spectacolul de poezie și muzică patriotică *Glasul plaiurilor olteneşti* (1974/1975).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tari. Și acestor acțiuni, ca un corolar artistic ce derivă implicit din noțiunea de teatru ca tribună artistică înaintată, se adaugă sărbătorirea a 125 de ani de la înființarea teatrului (decembrie 1975), amplă manifestare științifică inaugurată de sesiunea jubiliară « Tradiție și contemporaneitate », întrunind comunicări inedite sub raport documentar, privind momentele de seamă din istoria Teatrului Național craiovean.

Continuînd seria de manifestări din luna ianuarie 1976, sub genericul aniversării Unirii Principatelor, Teatrul Național din Craiova inițiază, în martie, « Festivalul teatrului istoric », inclus manifestărilor politice și cultural-educative « Omagii doljene Congresului educației politice și al culturii socialiste ».

Printre colectivele teatrale selectate în faza interjudețeană a Festivalului național « Cîntarea României », dedicat sărbătoririi Centenarului Independenței, la ediția 1977, teatrul prezintă *Patetica 77* de Mihnea Gheorghiu, spectacol distins apoi pentru piesă și realizare la finala din capitală. O asemenea întrecere a muncii și creației, demonstrînd vigoarea talentului poporului nostru, antrenează întreg colectivul care pregătește reprezentații teatrale, recitaluri de versuri și muzică, care își are, totodată, instructorii săi în fabrici, uzine și universități, încercînd să realizeze printr-un efort continuu de coordonare acea coeziune necesară dintre arta profesionistă și a echipelor de amatori, subliniindu-se și pe această cale caracterul popular și accesibilitatea culturii ca preocupare majoră a vieții noastre spirituale.

Se remarcă în ultima vreme și la Teatrul Național din Craiova numărul mare de reprezentații cu piese ale dramaturgiei naționale, deplasarea acestora pe scenele improvizate ale atelierelor muncitorești, discuțiile purtate acolo, privind selecția titlurilor, participarea la manifestări de amploare, dezbaterile, numărul sporit de simpozioane și conferințe dedicate personalităților teatrale sau unor probleme teoretice, spectacolele închinate unor evenimente marcante din istoria prezentă și trecută a patriei, demonstrînd responsabilitate, asimilare creatoare a exigențelor politico-ideologice ale comenzii artistice, așa cum se reflectă în ultimele documente de partid. Ultima etapă în care s-au sărbătorit aniversarea Republicii, crearea Partidului Comunist Român, Independența de stat au fost ani de vitalitate și imaginație creatoare.

A vorbi despre trecut și prezent, despre un dramaturg sau despre o modalitate regizorală și scenografică, înseamnă — aici, la Teatrul Național din Craiova, sau oriunde în țară, pe oricare altă scenă — a dezbate momentul în care se află teatrul românesc, destinul său, în timp, în perspectiva istorică și socială.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRITICĂ ȘI PERSPECTIVĂ ISTORICĂ

—puncte de vedere—

Este evident că dezbaterea recentă consacrată, în publicistica noastră, criticii de artă (literară, teatrală, plastică, muzicală, cinematografică), concentrîndu-se asupra unor probleme principale, de stringentă importanță, nu a epuizat toate aspectele ce pot fi luate în discuție. Despre unele aspecte mai puțin discutate: relația dintre critica și istoria diferitelor arte; calitatea specifică și funcționalitatea instrumentelor de lucru, proprii fiecărui mod de exegeză; posibilitățile de devenire documentară a cronicii de specialitate; rolul și însemnătatea actului critic din perspectiva unor ulterioare evaluări și „reconstituiri" istoriografice — cîțiva cunoscuți critici și cercetători își spun opinia în paginile următoare.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU:

Nu ne putem imagina critica de artă fără istorie și în afara prospecțiunii istorice. Poate istoria fără critică ne-o mai putem imagina, dacă luăm *ad literam* critica de artă ca instrument de cunoaștere și ținem seama, de pildă, că o bună parte din operele antichității n-au avut parte totuși de o consemnare critică. Dar și istoria își exercită actul său critic, atunci cînd selectează, analizează, reliefează valori. Deci cele două acțiuni sînt, de fapt, inseparabile. Le deosebește numai obiectul și volumul de referință.

Din unele observații directe asupra modului cum se arată mai eficiente la un moment dat perspectivele critice sau perspectivele istorice, formația sau deformația într-un sens sau altul, ne-a fost dat să înțelegem că cea mai bună metodă este aceea care le îmbină pe amîndouă și se folosește de amîndouă, în mod proporționat, după cum o cere împrejurarea. Un eminent istoric se arată depășit în aprecieri în fața unei opere care abia s-a născut; cum e cu putință? Un prețuit critic exultă, cîteodată, în fața unei opere neașteptate, remarcîndu-i, cu multe insinuări în istorie, originalitatea, cînd de fapt aceeași istorie, scrutată mai bine, i-ar da unele exemple de similitudine, de motive preluate, de continuitate în planul accepției estetice ș.a.m.d.; cum se explică? E vorba de o preponderență a viziunii — istoricul vede mai mult din trecut și nu e obișnuit a cîntări repede și echitabil prezentul, criticul vede mai mult în viitor și nu e prea riguros cu trecutul în cîntărirea prezentului. Putința de a îmbina cele două preponderențe poate fi un ideal, dar nu e nicidecum o revendicare. Vai de istoricul care generalizează cu metoda criticii pe care n-o stăpînește foarte bine, și păcat de criticul care judecă după măsura istorică din care nu se mai poate elibera de idei prestabilite, prejudecăți, fixități.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 81–89, BUCUREȘTI, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A le îmbina pe amîndouă — da, cel puţin în ceea ce priveşte ascuţimea propriilor mijloace de cercetare şi de generalizare. În ceea ce priveşte aprofundarea şi însuşirea elementelor specifice care pot asigura, într-o direcţie sau alta, funcţionalitatea reală a aparatului de lucru. Altfel, cum spune George Călinescu [1], criticul care nu cunoaşte istoria, dogmatizează; şi poate că istoricul care nu stăpîneşte îndeajuns elementele aparatului critic, într-un fel sau altul schematizează. A le folosi după cum o cere imprejurarea, înseamnă a da eficienţă actului teoretic întreprins. Îmi amintesc de o intervenţie a unui cadru universitar la un colocviu pe teme teatrale intervenţie destul de scurtă, e-adevărat, dar care, pentru a comunica o plăpîndă idee, folosea trei sferturi din timpul afectat cu o inventariere nu tocmai necesară a unor citate din autori şi comentatori celebri, din antichitate şi pînă astăzi. Un preţuit critic, în unele sinteze cu caracter istoric pe care le întreprinde asupra fenomenului teatral contemporan, omite cu bună ştiinţă, integrarea unei contribuţii dramatice efective, din motive inexplicabile, neînţelese, care nu se clarifică nici după o acerbă polemică ulterioară. Un alt critic, în curs de afirmare, anulează, în numele veridicităţi istorice, o întreagă experienţă istorică a unei generaţii, sau a unui şir de generaţii, amendînd tot ce a fost înainte şi lansînd, semeţ, ipoteza că adevărata valoare universală a teatrului românesc, de pildă, adevăratele lui valori se nasc din momentul în care le-a văzut şi le-a evaluat domnia sa. Un grup de istorici a întors repede spatele unui spectacol contemporan cu o comedie de Caragiale, pe motiv că nu se respectă stilul costumaţiei de epocă, în timp ce un grup de critici a fost nevoit să rămînă pînă la capăt şi să desluşească, în liniile într-adevăr cam amestecate ale noii interpretări, valoarea de falsa valoare, semnul autenticităţii mesajului şi al tipologiei, sau al lipsei lor de autenticitate ş.a.m.d. Nu de puţine ori, intervenţiile scrise sau orale ale unor reprezentanţi ai frontului teoretic al artei, al teatrului în cazul nostru, exprimă adevăruri generale, noţiuni generale, criterii generale, şi mai puţin idei rezultate dintr-o analiză aplicată a fenomenului discutat. Dintr-o perspectivă sau alta. Actul critic aprofundează un spectacol, după cum actul de relaţionare istorică individualizează o epocă, dar nu un spectacol.

Discuţia, evident, nu e nouă şi în susţinerea ei ne putem referi şi la cîteva opinii anterioare. Eugen Lovinescu e de partea criticii active, « sincronice » cum o numeşte el, care, deşi expusă erorilor, beneficiază de « o sinceritate estetică neîndoioasă »; « critica sincronică e, totuşi, preferabilă criticei istorice »[2]. Mihail Dragomirescu, în departajarea pe care o face între metoda istorică şi metoda estetică, are în vedere două stadii comune, care s-ar numi *stadiul critic* (« cunoaşterea, ierarhizarea şi raţionalizarea operei literare ») şi *stadiul literar* (« legătura dintre deosebitele elemente ale operei literare şi mediul istoric »)[3]. Stadiul critic este, aşadar, inclus în sintetizarea istorică. George Călinescu este categoric împotriva disocierilor — «disocierea care s-a făcut la noi între critică şi istorie literară a dat rezultate detestabile » — , înlesnind nuanţe de metodă — « critica încearcă judecăţi noi de valoare, în vreme ce istoria literară stabileşte pure relaţiuni între lucruri » — şi vizînd o relaţie complexă în exercitarea atribuţiei specifice — « un critic trebuie să-şi sporească prin erudiţie <...> şi metodă capacitatea de analiză, fără a despărţi istoria de critică propriu-zisă »[4].

O simbioză inteligentă, creatoare, deci. Stăpînirea celor două metode şi aplicarea lor eficientă în funcţie de obiectul şi momentul investigat, care cer fie o aprofundare, fie o extensie.

În cîmpul teatralogiei româneşti actuale, actul critic s-a exersat cu intensitate; mai puţin exersată a fost însă spirala istorică — examenul de maturitate al criticii în sistematizarea şi reliefarea adevăratelor sclipiri pe un drum mai îndelungat.

[1] George Călinescu, *Ulysse*, Bucureşti, 1967, p. 485.
[2] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Bucureşti, 1973, p.396.
[3] Mihail Dragomirescu, *Scrieri critice şi estetice*, Bucureşti, 1969, p. 371.
[4] George Călinescu, *op. cit.*, p. 460, 469, 476.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Avem din ce în ce mai multe motive să considerăm neadecvat cuvîntul *perisabilitate* prin care, de atîtea ori, istoricul artei spectacolului este înclinat să definească destinul creațiilor artistice de care se ocupă și astfel să-și delimiteze propria situație și să-și reliefeze propriile dificultăți în comparație cu ale istoricilor celorlalte arte. Ni se pare mai indicat a vorbi despre *tranzitoriul* artei spectacolului, nu însă cu înțelesul de a fi trecătoare în neființă, ci precizăm, de a fi în continuă și firească trecere dintr-o stare în altă stare. Prezentate astfel, lucrurile oferă totuși deosebiri și pretind corective — impuse de însăși deosebirile de situații — în cazul în care istoricul este preocupat de spectacolele unui trecut îndepărtat sau de cele ale unui trecut încă apropiat, cu care ne aflăm în spațiul și timpul istoriei trăite. Ceea ce putem verifica de astă dată (cu alți ochi, cu altă atitudine) este importanța documentelor constituite de existența unui anumit spectacol. De astă dată, în memoria istoricului sînt amintiri și — spre deosebire de ceea ce se observa pentru investigarea fenomenului scenic din perioadele îndepărtate — activitatea de « reconstituire » întreprinsă nu se mai bazează doar pe declanșarea procesului imaginației, susținută științific prin informare multilaterală, ordonare și corelare, încadrare în momentul social-cultural. Sursele documentare la care apelăm acum în tentativa de « reconstituire » a spectacolului ce și-a încetat reprezentarea de mai multe stagiuni au altă rezonanță, sînt acceptate, respinse sau preluate nuanțat, după criterii distincte, în care ceea ce știm, ceea ce am reținut, ceea ce a fost cîndva opinia noastră critică, își arată ponderea inevitabilă, se consolidează, se amplifică sau suferă modificări datorită unor noi argumente, unor revelații recente. Alături de caietul de regie și declarațiile creatorilor, de schițele de decoruri și costume, de fotografiile de la repetiții și din spectacol, de înregistrările pe bandă magnetică și pe peliculă cinematografică, un loc aparte îl au cronicile de specialitate. Ni se pare util să observăm posibilitățile acestor cronici — ca modalitate curentă a criticii teatrale — de a deveni surse de informare asupra spectacolelor epocii noastre. Nu credem că, peste ani, cercetarea istoricului își va putea apropia acele imagini ale spectacolului sau indiciile lor, permise de cronicile teatrale, dacă nu va lua în considerație și va examina mai întîi în toate consecințele, modul distinct, funcțional în care există (sau nu) acele imagini și indiciile lor în scrisul critic. Cum vorbește cronica despre imaginile spectacolului și cum vorbește cronica imaginile spectacolului? O cronică ideal redactată ar face-o prin anumite pasaje, dar și în totalitatea ei. Oricum, descoperirea și extragerea acestor imagini (uneori conturate doar prin asociații și ipoteză) presupun operații de decantare atentă și de apreciere a aptitudinilor de a fi incluse și de a aduce dovezi într-o nouă demonstrație, cea făcută de noi care are, evident, altă perspectivă. Am avut deseori prilejul să urmăresc un număr mare de cronici dedicate unui spectacol sau altul, cu avantajul să-l fi văzut în prealabil (ocupîndu-mă chiar de modul cum s-a scris despre un eveniment teatral ca *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, Teatrul Mic, stagiunea 1965/1966). Rezumăm cele constatate pe marginea atîtor cronici citite din perspectiva istoricului de teatru interesat de posibilitățile oferite viitoarei acțiuni, complexe, de « reconstituire » :

a) Majoritatea cronicarilor se raportează, în aprecierea modului de interpretare scenică, la imaginile formate din lectura piesei. Dar acestea nu sînt plasate totdeauna într-o zonă limpede de referință, ci par uneori o supraimpresiune în care se dorește înscrierea exactă a desenului regizoral-actoricesc sau alteori sînt o prezență mentală constantă, mișcîndu-se din fundal spre prim plan încît ne acoperă ceea ce exista ca realitate scenică. Cele mai numeroase, mai « concrete » indicii pe care le oferă cronica pentru o eventuală « reconstituire » sînt de domeniul mijloacelor de expresie ale actorului în raport cu personajul dramatic. Despre evoluția scenică a actorului se vorbește ținîndu-se seamă de portretizarea — în evoluție — a personajului, exemplificîndu-se cu cîteva momente de vîrf satisfacerea exigențelor dramei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

b) Cronicarii urmăresc și rețin îndeosebi, calitatea elementelor auditive ale imaginilor scenice. Totuși, de obicei, ceea ce a fost expresivitatea auditivă a spectacolului se transmite în scris, după scheme convenționale, uzate.

c) Elementele vizuale sînt semnalate sporadic, pe sărite, dezmembrate din întreg și din continuitate. De aceea, relația dintre compoziția de ansamblu și detaliu nu apare totdeauna organică. La unii interpreți, o mască, o expresie facială, gesturi desprinse dintr-o mie și «stilizate» de cronicari ca simptomatice, devin printr-un procedeu de redactare frecvent, deplin semnificative pentru portretul moral, spiritual, al personajului.

d) Cîteodată, puncte de vedere există dar lipsesc cele văzute pe scenă; scrisul critic escamotează concretul scenic vizat. Criticul pare să arunce o o privire plină de bune intenții în gol...

e) Altădată, bănuim că experiența anterioară și cultura teatrală a criticului rezolvă în pagină probleme puse de necesitatea receptării sensibile și profund meditate a ceea ce era nou, dificil, incert poate, în spectacol. Cultura și condeiul cronicarului pot da uneori calificative fericite, dar pot duce și la o scrutare fugară, gata de elogii sau obiecții globale pentru tot ce a fost altădată sau pentru ce era de așteptat și nu a fost. Numai despre spectacolul *care este*, rămîn informații puține. Cîte, care, cum vor fi indiciile oferite asupra spectacolului, aceasta depinde de zona de interes și capacitatea cronicarului de a revela aportul artistic distinct, original, adus de creatori. Cantonarea interesului său într-o anumită zonă a creației scenice poate diminua capacitatea sa de revelare și astfel însăși calitatea informativă a cronicii.

Istoricul de teatru nu poate omite că indiciile imaginilor scenice îi ajung mediate, după ce au fost filtrate cultural și axiologic de cronicar. Sînt puncte de vedere cu care ar fi sau nu de acord la un contact direct cu spectacolul despre care caută informații. Ceea ce consideră sursă documentară — aici, cronica — este, la origine, un răspuns propriu, angajat, profesional, la solicitarea spectacolului. Ea înseamnă (este de dorit) nu numai o *luare de cunoștință*, dar și o *dovadă de conștiință*. Astfel de surse documentare nu vorbesc, de pildă, numai despre gradul de expresivitate al spectacolului, dar și despre calitatea receptivității critice (puterea de a distinge și de a comunica valorile esențiale, neconfundabile, care atestă prezența și aportul actului teatral în timp). Imaginile aflate în cronică sînt, de fapt, pînă la urmă, argumente întru susținerea punctului de vedere critic; prin ele nu se urmărește o «fixare» a momentului spectacular (în orice caz imposibilă printr-un anumit descriptivism, repede manierizat, ineficace)

Nu întîmplător imaginile obținute din cronici diferite se deosebesc considerabil. O citire și o citare a cronicarilor fără diferențierile necesare, lipsite de opțiune teoretică lucidă, fără a lua seama la «filtrele» și conceptele teatrale folosite consecvent sau inconsecvent de fiecare, ar duce pe istoricul ce se documentează la o factice și aparentă «reconstituire» (în care s-ar amesteca informația asupra unor faze și aspecte distincte ale creației teatrale, categorii distincte de «imagine»).

De cele mai multe ori însă, istoricul află în cronicar un aliat indispensabil, pentru că, așa cum se scria cu îndreptățire, «... orice critic năzuiește a fi istoric — căci care altul este sensul activității de cronicar?» Evenimentul scenic ca *moment de revelare* sau *de relevare* în mișcarea teatrală națională este evaluat de cronicar și reușita acestei evaluări depinde de atîtea determinante și însușiri ale actului critic, ce nu pot fi pierdute din vedere. Dar e posibil — și important este să se înlesnească posibilitatea — ca «după o oarecare scurgere de vreme istoricul veritabil să cumpănească altfel lucrurile și să ierarhizeze altfel valorile». Chiar și atunci cînd o montare își dovedește imediat importanța artistică — eventual față de montarea anterioară a aceleiași piese, sau în cadrul preocupărilor creatoare ale stagiunii — mai tîrziu pot apărea alte clarificări ale semnificației sale, nu numai pentru biografia realizatorilor săi, dar și pentru afirmarea (desăvîrșită în practica ulterioară) a unei tendințe scenice, a unui concept de teatru. Iar spectacolele-eveniment ale teatrului românesc contemporan se cuvin nu numai evocate, dar și invocate într-o perspectivă „sistematică" (o numea Tudor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vianu) de către istoricii viitorului. Pentru aceasta, cronica teatrală, printre multele sale îndatoriri, are şi pe aceea de a favoriza «reconstituirea» evenimentului scenic, de a-l impune peste timp, fie şi ca (după formularea excelentă a lui Valentin Silvestru) «spectacol în cerneală» . . .

GRIGORE CONSTANTINESCU

«Criticul muzical adevărat, cel care-şi înţelege rolul şi-şi pune toată puterea de muncă în serviciul apropierii reciproce dintre artişti şi public, cel care lucrează pentru binele unora şi altora cu tact, competenţă şi pasiune, îndeplineşte o funcţie socială de mare nobleţe, pe care mi-aş permite să o asemuiesc — pînă la un punct — cu a judecătorului. În timp însă ce în societatea evoluată judecătorul observă nişte legi scrise şi acceptate, criticul e dator să vorbească în numele legii nescrise a valorii. El poate deveni un element de referinţă pentru părţile în cauză numai dacă în cursul activităţii sale a reuşit să cîştige încrederea artistului cît şi a consumatorilor de artă, dacă a dovedit şi a redovedit cu prisosinţă că nu urmăreşte altceva decît afirmarea adevărului, adică — în esenţă — a valorilor estetice şi umane». Definind astfel rolul şi funcţiile criticii de muzică — Pascal Bentoiu[5] reuşeşte să contureze coordonatele esenţiale al acestei activităţi, precum şi cota valorică la care ea poate deveni o pîrghie importantă în desfăşurarea vieţii muzicale. Dacă urmărim, în ultima sută de ani, cum s-a afirmat şi dezvoltat critica muzicală naţională, de la primele condeie romantice ale lui Nicolae Filimon şi T.T. Burada, la personalităţile secolului nostru — Constantin Brăiloiu, George Breazul, Emanoil Ciomac — , putem recunoaşte într-adevăr că aceasta este spirala evoluţiei — «în numele legii nescrise a valorii» — ce a condus spre impunerea unui specific al gîndirii despre muzică în cultura românească. Pe aceste baze, acumulînd treptat reuşite certe, s-a edificat marele volum de judecăţi valorice ce au consolidat an de an calea unui mod propriu de manifestare naţională în creaţie şi interpretare, ridicînd nivelul exigenţelor disciplinei respective la nivelul manifestărilor similare privind alte arte, tinzînd spre estomparea eventualului handicap faţă de critica literaturii, poeziei, artelor plastice, în care critica cucerise mai demult dreptul la o rostire autonomă.

Bazele comune ale activităţii critice — indiferent de ramura artistică la care se referea — ne apar cu claritate încă din timpul apariţiei *Daciei literare*, la mijlocul veacului trecut, odată cu mişcarea intelectualităţii progresiste pentru organizarea unor forme complexe de învăţămînt artistic. Mai mult sau mai puţin sporadic, critica muzicală va decurge din alte manifestări critice, desprinzîndu-se treptat de ele prin cucerirea, destul de anevoioasă dealtfel, a unui limbaj propriu (chiar faţă de literatura de gen, din viaţa muzicală europeană) şi obţinînd, cu oarecare dificultate, un spaţiu propriu de manifestare, în publicaţiile de profil.

Dorind să delimiteze cît mai limpede funcţiile criticii muzicale, aşa cum apar în faţa unui muzician contemporan care a asimilat marile cuceriri ale culturii noastre, Pascal Bentoiu reţine două aspecte esenţiale ce merită amintite aici pentru a stabili, pe cît posibil, particularităţile disciplinei respective. Prima funcţie — de fapt importantă prin cumulul de subfuncţii enunţate — ar fi : «*A informa publicul* despre activitatea artistică în general şi despre reuşite în special, ceea ce presupune din partea criticului o mare cultură de specialitate şi generală, o mare onestitate şi un real *talent* pentru discernerea valorilor. Consecinţele acestei activităţi, cînd e bine condusă, vor fi educarea publicului şi favorizarea răspîndirii lucrărilor care merită să ocupe un loc în memoria oamenilor». Bineînţeles, Pascal Bentoiu se gîndeşte la întreaga varietate de ipostaze pe care o poate cuprinde ideea de «lucrare», atît ca modalitate de manifestare componistică, cît şi de afirmare interpretativă. Căci, la o privire sumară, obiectul supus criticului pen-

[5] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, 1971, p. 189—190.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tru observaţie ne apare divers şi, nu ararcori, reclamă o specializare aparte. A consemna evenimentele vieţii muzicale înseamnă a prinde în focarul observaţiilor toate manifestările de creaţie, stabilind o cotă a valorilor respective, căci criticul este — aşa cum reţine Pascal Bentoiu în privinţa celei de a doua funcţii — « pentru artist un soi de *public ideal* după reacţiile căruia el să poată studia ecoul imediat lucrărilor sale »[6]. Totodată, însă, criticul are datoria de a stabili locul creatorului respectiv în evoluţia unei şcoli muzicale, semnificaţia apariţiei unui nou talent interpretativ sau a ascensiunii sale, rostul unor acţiuni muzicale şi ecoul lor în cultura epocii. Nu poate fi concepută o asemenea dimensiune a « cronicii » fără justa apreciere a valorilor în perspectiva lor istorică, în dialogul cu toate componentele culturale ale timpului. Iată de ce i se cere unui critic muzical, dincolo de o cît mai solidă pregătire de specialitate, calitatea unui judecător al culturii de ansamblu, calitate bazată pe ferme concepţii etice, estetice şi filozofice despre lume. Iar în ceea ce priveşte specializarea, se poate remarca existenţa unor zone « preferenţiale » ale activităţii sale, alternînd între judecarea spectacolului muzical (operă, balet), concertului (simfonic, cameral), personalităţilor componistice sau interpretative, momentelor complexe de viaţă artistică (festivaluri, serii tematice muzicale etc.).

Amintind această specializare, trebuie în acelaşi timp spus că în muzică, mai mult decît în alte arte, activitatea critică nu s-a rupt întru totul de cea creatoare. Cu unele excepţii (desigur la nivelul la care se poate vorbi de personalitate), activitatea de critică muzicală a avut în viaţa noastră muzicală girul unei munci de compozitor sau muzicolog (mai rar interpret), pe care o completa. Mihail Jora, Alexandru Zirra, Romeo Alexandrescu, Alfred Alessandrescu şi, mai aproape de noi, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Costin Cazaban sînt astfel de artişti care au simţit nevoia de a acţiona nu numai prin intermediul muzicii; se pot adăuga cîteva redutabile condeie muzicologice — care au ales calea criticii muzicale ca o completare a manifestării lor artistice creatoare — printre care Constantin Brăiloiu, George Breazul, Emanoil Ciomac, mai de mult, Vasile Tomescu, Gheorghe Firca, Viorel Cosma, în timpul nostru. Aceasta nu scade importanţa unei activităţi profesionalizate de critic, situînd-o pe primul plan al activităţii şi manifestării sale publice. Dar, aşa cum remarca Alfred Hoffman, unul dintre valoroşii critici muzicali actuali : « prin critică nu se poate face *carieră* uşor, dacă ţii la propria-ţi demnitate şi te consideri răspunzător în primul rînd în faţa muzicii »[7]. Sînt necesare multe acumulări, numeroase confruntări de opinii, pentru ca timpul să valideze judecăţile de valoare rostite de critic, la rîndul lor expuse unor « critici » ale celor cărora le-au fost destinate. Şi, dacă timpul vine uneori să le confirme, aceasta nu se poate realiza decît în anumite condiţii, ce nu depind doar de autorul cronicilor respective. Căci nu numai probitatea şi profesionalismul îşi spun aici cuvîntul.

O condiţie esenţială, pe care dialogul cu criticile de specialitate ale celorlalte arte nua rezolvat-o, este cea a spaţiului în care se poate manifesta cronica muzicală. Ea nu are valoare decît prin continuitatea ei, prin traseul de desfăşurare consecventă pe care îl parcurge de-a lungul anilor. Or, pînă în prezent, dintre toate categoriile de critică, cea a muzicii este (cu excepţia puţinor publicaţii printre care se numără revista *Muzica)* mereu privită cu superficialitate şi situată în inferioritate. Aceasta poate determina, actualmente, o lipsă de fermitate pe linia evoluţiei personalităţilor critice contemporane, opiniile emise fiind adesea urmate de pauze îndelungi ce nu rimează cu lipsa de evenimente artistice. Dacă nu trebuie considerată prezenţa sporadică în cotidiene, periodice, drept o dezapreciere a funcţiilor criticii muzicale, se cuvine însă a analiza mai sever consecinţele absenţelor, ce antrenează deritmarea aprecierilor valorice de ansamblu pe perioade mai întinse de timp.

Recunoscînd necesitatea formării criticului ca specialist, profesionist bine pregătit, clasele de muzicologie din Conservatorul bucureştean au

[6] *Ibidem*, p. 181.
[7] Alfred Hoffman, *Repere muzicale*, Bucureşti, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inclus în programa analitică şi un « seminar de critică muzicală ». Studiul tuturor formelor publicisticii, de la cele mai restrînse, la cele extinse, îmbinînd informarea teoretică cu activitatea practică, este de natură a stimula apariţia unor noi generaţii de critici muzicali. Nu se poate vorbi însă, chiar în sfera studiului muzicologic, de fabricarea unor «autori de cronici ». Dacă un muzician care este şi om de cultură, posedînd un spirit fin de observaţie, poate scrie un articol cu profil de critică muzicală, afirmarea în acest domeniu, pentru a deveni profesiune, cere mult mai mult. Alături de pregătire, ca în orice activitate ce presupune creaţia, condiţia esenţială ar trebui să fie şi aici cea a vocaţiei, a talentului.

CRISTINA CORCIOVESCU:

Literar, teatral sau cinematografic, criticul era privit îndeobşte ca un jude sagace, tobă de carte, generos dar şi implacabil : verdictele lui fără apel ocupau un registru foarte vast avînd la o extremă cununile de lauri pentru unele capete şi, la extrema opusă, cuţitul ghilotinei pentru alte capete. O postură în care, ce-i drept, se complăceau (se mai complac încă) şi unii dintre breslaşi cărora li se pare că roba şi toca de magistrat le vin bine.

Într-o viziune mai modernă, criticul are funcţionalitatea unui binom : pe de o parte ca trăsătură de unire între creator şi public, căruia îi « traduce » semnificaţiile şi valorile mai mult sau mai puţin oculte ale operei, înlesnindu-i accesul la comprehensiune şi evaluare ; pe de altă parte ca sfetnic al creatorului, căruia îi relevă meritele (inclusiv cele ignorate de artist), ca şi deficienţele în materie de concepţie şi realizare. La modul ideal, aşadar, criticul este un dublu purtător de cuvînt — al creatorului pe lîngă public şi al publicului pe lîngă creator.

Referindu-se la criticul de film, Jean Mitry îl defineşte drept « ziarist specializat, mediator între operă şi public, ale cărui scrieri şi eseuri contribuie nu numai la înţelegerea cinematografului de către marea masă a spectatorilor ci şi la conştientizarea creatorilor în ceea ce priveşte propria lor artă » [8].

În ambele ipostaze, activitatea criticului cinematografic are un rol educativ-formativ, care se exercită în cele două sensuri menţionate mai sus. Este o muncă efectuată « la cald », am cuteza chiar să spunem « la fierbinte » : fără o promptă şi necurmată implicare a sa în actualitatea imediată, criticul-tălmaci-pedagog-consilier frustrează pe amîndoi beneficiarii de ceea ce le datorează. Inevitabil judecăţile sale de valoare vor purta pecetea mai pronunţată sau mai ştearsă a subiectivismului — un subiectivism potenţat de ambianţa momentului cu factorii săi fortuiţi sau legici. Astfel gusturile — adesori modele — îşi spun inevitabil cuvîntul. O mare pondere o are contextul general cinematografic în care scrie criticul : într-o perioadă dominată de submediocrităţi, de pildă, « sentinţa » va fi mult mai indulgentă decît atunci cînd filmul comentat urmează unui şirag de capodopere. Tot astfel există o categorie întreagă de realizatori care se bucură de prejudecăţi favorabile : debutanţii, inovatorii (autentici sau aparenţi), cei ce dispun de bugete mici etc.

Cetăţean al unei ţări şi locuitor al unui glob criticul de film resimte, ca toţi semenii săi, impactul evenimentelor necinematografice pe care le trăieşte şi pe care nu le lasă — nu le poate lăsa — la vestiarul sălii de proiecţie. În funcţie de compatibilitatea cu propriile sale opinii, reflectarea actualităţii naţionale şi general umane pe ecran îi va influenţa reacţia în bine sau în rău.

Se ştie că la nivel superlativ critica este un act de creaţie. Nu în sensul în care se vorbeşte, de pildă, despre regie creatoare la o piesă din repertoriul clasic, adică despre zămislirea unei opere de artă pe canavaua unei alte opere de artă şi uneori pe seama ei. Critica criticului începe odată cu descoperirea în operă a unor teme, aspiraţii, opţiuni, intenţii, mijloace

[8] *Dictionnaire du cinéma*, Paris, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de expresie etc. ale autorului, a căror constanță de la un film la altul contribuie la definirea propriului său univers în laturile lui coerente și contradictorii.

Dar istoricul de film? Se deosebește el și prin ce anume trăsături fundamentale de critic? Răspunsul este: da, prin cîteva.

O primă diferență izvorăște din distanțarea în timp survenită între momentul creației și momentul estimării ei. Intervalul care le desparte diminuază implicarea socio-politică, culturală sau emoțională a cercetătorului, lăsînd o marjă suplimentară de seninătate obiectivă. Pînă la ce cotă urcă aceasta este imposibil de precizat. Ca și criticul, istoricul e condiționat de contemporaneitatea *lui*, chiar dacă ea nu coincide cu cea a filmului; ca și criticul, istoricul se uită pe ecran prin ochelari prezentului, chiar dacă umbrele de pe pînză aparțin trecutului; ca și criticul, istoricul și-a făurit propria sa scară valorică și măsoară după propriile sale etaloane, chiar dacă scurgerea vremii răvășește ierarhiile de odinioară și alcătuiește noi clasamente, după noi criterii.

O și mai importantă sursă de subiectivism specifică istoriografiei ni se pare a fi materialul auxiliar folosit de cercetător: pe lîngă filmele respective (dintre care unele sînt inaccesibile, pierdute, ciuntite), istoricul trebuie să apeleze la cele deja scrise despre filmul respectiv la vremea lui. El se vede nevoit să recurgă la critica cinematografică, afectată, după cum am văzut, de febra «imediatismului» și de hipermetropia subiectivismului. E drept că, în cazul cercetării istorice de film, nu mai intervine acea «forță centrifugă» pe care Francesco Casetti o atribuie criticii cinematografice și care determină un proces de selecție[9]. Îndrituit și chiar chemat, pînă la un punct, să emită judecăți de valoare (pe cît posibil obiective), istoricul are — în același timp și în primul rînd — datoria să prezinte producția cinematografică a perioadei studiate[10] cît mai exhaustiv. Eventual, parafrazînd formularea lui Casetti, am putea spune că istoria de film este dinamizată de o forță motrice centripetă.

Istoricul de film își pierde o bună parte din rolul de interpret care ușurează comunicarea dintre public și creator, asumîndu-și în schimb misiunea de ghid al cititorului prin luxurianta pădure a producției cinematografice. El deschide drumul prin hățișuri, marchează poteci noi și nebătătorite, stabilește orarul de marș, poposește în locurile demne de admirație, risipește miturile fanteziste și dă relief adevărurilor uitate. Mentor cu menire informativă și culturalizatoare a publicului larg, el este și un cartograf ale cărui lucrări oferă criticilor repere și direcții, busole și astrolaburi, termeni particulari de comparație și o privire de ansamblu asupra fenomenului cinematografic.

Fără doar și poate, trasarea unor granițe atît de schematice între criticul de film și istoricul de film are o valoare didactică și explozivă. Christian Metz[11] îi înglobează pe amîndoi în categoria celor care studiază *codurile particulare* ale cinematografului, spre deosebire de teoreticienii de film preocupați de *codurile generale*. «Deși ambele sînt analize ale specificității cinematografice, spune Metz, ele reprezintă două sarcini distincte ⟨...⟩ Criticii de film, *sau* ⟨sublinierea ne aparține⟩ istoricii de film sînt oameni de cinema care stabilesc și descriu stilurile, școlile, perioadele cinematografului. Lucrările cu caracter general (clasate de obicei în categoria „teorie de film") sînt semnate de specialiști ai umanisticii (psihologi, esteticieni, sociologi)».

Deși sînt două îndeletniciri care prin specificul lor tind teoretic să se separe, în practică istoria și critica de film lucrează cot la cot: un critic

[9] *Per una definizione della critica cinematografica*, în *IKON*, ian.-sept., 1975, p. 110.

[10] Aici ar fi poate cazul să amintim o veche dispută a arhiviștilor de film pe tema oportunității unei selecții a materialului arhivizat. Existența unor limite de ordin material (spații instalații, personal) constituie principalul argument în favoarea unei trieri preliminare. Totuși, punctul de vedere al «nonselectiviștilor» corespunde mai bine nevoilor cercetării istorice. Un alt argument în favoarea lor îl constituie reevaluările spectaculoase ale unor filme și creatori subestimați de publicul și critica timpului respectiv.

[11] *Langage et cinéma*, Paris, 1971, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu poate formula aprecieri pertinente asupra unei opere fără temeinice cunoştinţe de istorie care să-i permită raportarea operei la ceea ce deja există, după cum un istoric nu se poate dispensa de simţul critic şi nu poate ignora materialul critic al epocii analizate. Uneori cele două activităţi se îmbină armonios pe şantierul de construcţii al unui complex conceptual şi interpretativ (vezi Andrew Sarris şi filmul de autor), alteori ele se dezvoltă într-o permanentă contradicţie (vezi André Bazin şi « opoziţia dintre gîndirea sa ontologică şi gîndirea sa istorică ») [12].

În ce măsură pot coopera premeditat şi avîndu-se în vedere unul pe celălalt criticul de film şi istoricul de film? În foarte multe feluri dar, după părerea noastră, în primul rînd ţinînd seama că celălalt există şi se va folosi cîndva de scrisul său. Dacă nu cu alte rezultate, un asemenea principiu director ar avea cel puţin meritul de a diminua cota subiectivului din evaluări.

[12] Brian Henderson, *The Structure of Bazin's Thought*, în *Film Quaterly*, vara, 1972, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MODALITĂȚI ȘI DIRECȚII ACTUALE ÎN ANALIZA TEXTULUI DRAMATIC

SEMNIFICAȚII ALE DRAMEI POETICE ROMÂNEȘTI

IOANA MĂRGINEANU

« Omul este animalul metaforizant. »
(Lucian Blaga, *Geneza metaforei*)

Drama poetică este un vast tărîm al dramaturgiei, unul dintre momentele genezei sale. Tragedia antică este și dramă poetică, acea «*choreia* », sinteză a poeziei, cîntului și dansului, stasimoanele fiind filonul liric al tragediei. Poezia dramatică despre care vorbesc Goethe, Schiller, Lessing sau Hegel dezvăluie nucleul poetic al dramei, cel puțin în stare virtuală sau latentă.

Despre poetic au vorbit încă gînditorii din perioada preplatonică. Hesiod invidiază pe «cel fericit îndrăgit de Muze! Din gură-i curg sunete ca mierea! » iar Pindar mărturisește în *Paian* : «Limba-mi tînjește să picure floarea dulce a mierii! » În *Elogiul Elenei*, Gorgias arată că «farmecul dumnezeiesc pricinuit de cuvinte e aducător de plăcere și izbăvitor de suferință... » Aristofan îl prețuiește pe Homer pentru «bunele-i poveți », iar Eschil arată că «ceea ce e dascălul pentru copii e poetul pentru cei vîrstnici »[1].

Semnificația inițială a noțiunii de «*poesis* » este aceea de «creație ». Față de cunoașterea filozofică, cea poetică a fost simțită ca ceva deosebit ; mai mult decît o cunoaștere, ea a trezit ideea de producere, de formare, de plăsmuire[2]. Este, deci, ea însăși, o geneză, am adăuga noi.

Viața poeziei, așa cum în mod inspirat își intitulează Croce un capitol al exegezei sale despre poezie, pornind de la un pasaj al *Tratatului despre sublim*, poate fi cercetată cu bucurie, dar și cu luciditatea cercetătorului atent, prin intermediul unora dintre dramele poetice românești.

Căci, locul comun «Românul e născut poet », cuprinde, totuși, mult adevăr, atunci cînd constatăm că unele ipostaze ale dramei poetice românești, pot fi puse alături de drame poetice reprezentative ale dramaturgiei universale.

O primă etapă fundamentală în cristalizarea conceptului de « teatru poetic » o constituie, fără îndoială, fragmentele dramatice eminesciene. Aproape întreaga lirică eminesciană în ansamblu, poate fi privită ca o mare dramă filozofică, ca o dramă erotică, ca un « *theatrum mundi* » în care coexistă cosmogonia, mitul, legenda, iconoclastia protestatarului. Vocația romantică a poetului l-a dus spre conceperea unor drame care trăiesc îndeosebi prin forța înaripată a versului, a *verbului poetic*, spre o dramă istorică în care e vorba de o « dragoste infernală între un erou întunecat și un înger, pal, lunatic », motive și imagini ale liricii sale. Toate proiectele și fragmentele sale dramatice se află la *confluența poeziei* și nu întîmplător, Eminescu își începea dramele scriind monoloagele, adică

[1] *Arte poetice. Antichitatea*, București, 1970, p. 32, 38, 43, 49.

[2] Benedetto Croce, *Poezia*, București, 1972, p. 31.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nucleul liric, meditația filozofică a eroului, coborîrea în adîncul eului său. Și nu întîmplător, printre marile sale «modele» se află Shakespeare, ale cărui sonete au prilejuit îndreptățite asocieri cu drama. De asemenea, Schiller, unul dintre primii teoreticieni ai dramei poetice și Victor Hugo, descifrînd el însuși în geniul shakespearian îmbinarea dintre dramă și poezie.

Licențele poetice și anacronismele din fragmentele dramatice ale lui Eminescu sînt ceea ce Georg Lukács definește a fi «concilierea în dramă a poeziei și istoriei»[3]. Aceste fragmente, adevărate «simfonii neterminate», erau mult prețuite de Nicolae Iorga, care le punea «cu mult mai presus decît timpul și mediul său»[4]. Personajul proiectului dramatic *Decebal* — Dochia — dezvăluie intuiția vizionară a lui Eminescu privind continuitatea istorică a României: este însuși simbolul Daciei împădurite, leagăn din totdeauna, așa cum aveau să ateste, mult mai tîrziu, cercetările istoricului Hadrian Daicoviciu, despre cultul zeiței Bendius, «zeiță a lunii, a pădurilor și farmecelor»[5]. Este, în fond, o altă ipostază a grandioasei viziuni asupra genezei, fabuloasă și concret-istorică, totodată, «pe-a visării lucii valuri»...

★

«Poeticul indică expresivitatea imaginilor care exprimă „*poicin*"-ul Naturii».

(Mikel Dufrenne, *Poeticul*)

Un univers ancestral, misterios și încărcat de primejdii este acela pe care poetul Adrian Maniu îl structurează în piesa *Lupii de aramă*, unde virtuțile dramei poetice se descoperă din plin. Cu implicații alegorice, această piesă încadrată de cercetători în curentul «semănătorist», «gîndirist» ori în expresionism emoționează în primul rînd prin originalitatea concepției, a structurii, a stilului, ocupînd un loc aparte în dramaturgia românească.

Văzută ca o dramă a nașterii unui popor (Dacii) și a declinului altui popor (Romanii), parabola lui Adrian Maniu atinge, nu rareori, esența tragicului din tragedia elină sau shakespeariană. Rareori a fost atinsă în literatura noastră dramatică o mai mare *intensitate a trăirii colective*, apropiată, poate, de acel tip de «*Erlebnis*» expresionist, care în *Zamolxe* îl face pe Dac să «*se* trăiască, Putere smulsă din potirul uriașei firi». Și rareori în dramă, raportul dintre *spațiu* și *timp* a fost mai tensionat.

Însuși începutul dramei ilustrează în mod grăitor acest raport: apa, element fundamental al naturii, primește ruga Domniței de a-i pedepsi pe dușmani. Acest ritual al apei neîncepute este poezie de cea mai pură esență și dramă puternică. Tensiune a locului, apa și pămîntul cîștigă funcții justițiare, tensiune a timpului, dușmanul trebuie oprit cît mai curînd. Blestemul Domniței ar putea fi rostit de Hecuba sau Andromaca: «Intrat în lipicioasa humă să se înfunde pasul lor pînă ce brazda, în loc să mai înverzească grîne, să dea jar, și cînd holdele nu vor mai rodi decît flăcări, atunci — și nici atunci, să mai calce prin ogoarele noastre, cînd tot drumul va fi vîlvătaie, atunci să poată înainta în țara noastră dușmanul, atunci — și nici atunci»[6]. Rînd pe rînd, cîștigă funcții justițiare codrii, lemnul, focul, norii, cerul, stelele. Obiecte-simbol — săgeata din lemn verde, cuțitul ce însîngerează, zburătoarea căzută jertfă din înaltul văzduhului. Imagistica din *Macbeth* cuprinde elemente din aceeași substanță metaforică, aceeași tonalitate verzui-sîngerie: «A picurat peste noi sînge din văzduh...a plouat sînge...Ce vrea cerul? Ce vrea pămîntul? Ce vor apele?»[7].

Reverberațiile verbului poetic se află în concordanță cu reverberațiile plasticii scenice. În tabloul II, poetul indică trecerea suliților, la răsăritul lunii...La poalele cetății — acolo sînt dumbrăvile cu măslini, cu frunze de argint[8]. În tabloul III, arhitectură ciclopică, nuanțe în ocru și negru ca la Cucuteni, noapte neagră. Agitație, crescendo, o mare mișcare cuprinde acest univers în așteptare. Replicile devin mai concentrate, se iau hotărîri. Se vorbește despre însăși arta de a vorbi: «Slova nu spune nimic, dacă nu o ajută glasul în lacrimi și mîinile care își bat pieptul»[9]. O lumină

[3] George Lukács, *Specificul onfigurării oamenilor în dramă*, în *Romanul istoric*, București, 1978, p. 158.
[4] Nicolae Iorga, *O dramă a lui Eminescu*, în *Semănătorul*, 1 oct. 1906.
[5] Cf. Elena Taeclu, *Mitologie romantică*, București, 1973, p. 149.
[6] Adrian Maniu, *Lupii de aramă*, Cluj-Napoca, 1975, p. 95.
[7] *Ibidem*, p. 97.
[8] *Ibidem*, p. 98.
[9] *Ibidem*, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

roşie domină tabloul IV, pădurea ruginie de toamnă. Cele şapte lespezi ale zeilor, zugrăvite roşu şi galben, ca desenele încondeiate pe troiţele oltenești, amintesc de ceea ce George Călinescu arăta a fi «un puternic miros de vopsele»[10], amintind, credem noi, şi de tabela intitulată de Blaga «Duh şi ornamentică», în care sînt definite elementele de bază ale spiritualităţii românești, în raport cu specificul altor popoare.

Pe parcursul desfăşurării, ritmul e rarefiat, atmosfera devine mai solemnă. Se aude un bocet, femeile se adună pentru jertfă. Una dintre imagini constituie echivalentul verbal al cunoscutei imagini plastice a bătăliei de la Posada. Întretăierea sau paralelismele liniilor în spaţiu corespund alternărilor de respiro şi agitaţie. Grupul aminteşte, pe de o parte, de o icoană bizantină, pe de altă parte, de statuarul aspru al femeilor caracteristice sculptorului-poet Ernst Barlach.

Confruntarea Prizonierului cu Domniţa şi cu femeile este una dintre scenele de intens dramatism. Şi unul şi ceilalţi sînt stăpîniţi de semne, spaime, speranţe. Obiecte-simbol ale unui univers cotidian transcend pe planul metaforei: undrelele albite în foc făcute pentru chinuri, gresiile albe pe care se ascut suliţele, cosiţele împletite pe tîmple au întins arcurile înalte. Un alt «spaţiu mitic» străbătut, de astădată, nu de turme albe, ci de zgomotul celor hăituiţi.

Ca o altă Pentesilea, Domniţa întinde arcul şi trimite săgeata ucigaşă în pieptul duşmanului: «Uite, zbuciumă-te, muşcă piatra: Credeai că nu ştiu să mînuiesc arcul. Să spui în lumea cealaltă, tuturor, că ai murit ca un nemernic. Ucis de o netrebnică femeie»[11]. Cuvintele plutesc într-un spaţiu apocaliptic, sîngele curge din nori, dar «izbucnise prea multă primăvară... Izbînda soarelui şi a ţării se împlineşte...»[12]. Muribundă, Domniţa închină un adevărat imn pămîntului şi astfel, geneza şi moartea se ating, se întrepătrund, aşa cum se desprinde şi din cuvintele enigmatice ale Bătrînului, rătăcitor asemănător vestitorilor «omului nou» din dramaturgia expresionistă, venit de nu se ştie unde şi intrat în pămînt, cu fruntea înstelată de licurici.

Motivul literar al pămîntului este un motiv de bază în lirica lui Adrian Maniu, aşa cum arată însuşi titlul unui volum din anul 1924, *Lîngă Pămînt*, dar în dramaturgia sa este simptomatic pentru capacitatea de potenţare a raportului dintre verbul poetic şi imaginea plastică. Acest raport poate fi şi un argument în sprijinul convingerii noastre, privind valenţele scenice ale acestei drame poetice, departe de a fi statică, aşa cum a dovedit-o, dealtfel şi premiera piesei la Teatrul «Maria Ventura» în stagiunea 1929/1930, perioadă în care preocupările oamenilor de teatru pentru resuscitarea teatrului poetic erau destul de vii[13].

Situînd piesa în contextul fenomenului teatral contemporan, ni se pare a conţine nucleul peren al esenţializării, al magmei originare a folclorului, a potenţării unui spaţiu teatral în care forţa magică a verbului poetic prinde aripi. «Fantasticul dramatic îl au <...> minunea zborului sau a cuvintelor ce prin unde nevăzute înconjoară văzduhul purtînd veşti»[14]. Poate fi o ipostază a unei viziuni structuraliste *ante litteram*, în orice caz, punctul de pornire al unei sugestive semiologii teatrale. Preconizînd conceptul de «teatru al poeţilor», Adrian Maniu socotea drept surse fundamentale istoria veche şi mitul. El poate fi considerat ca un premergător al spectacolului poetic, aşa cum îl concep astăzi regizori ca Ion Olteanu, Dinu Cernescu, Cătălina Buzoianu sau Nicoleta Toia, iar în ceea ce priveşte continuitatea abordării teoretice, aşa cum l-a abordat Radu Stanca.

Lupii de aramă îşi aşteaptă cu îndreptăţire o nouă viaţă scenică, sperăm, într-un viitor nu prea îndepărtat.

★

« Virtutea poetică se măsoară după intensitatea dorinţei care animă căutarea cunoaşterii ».

(Mikel Dufrenne, *Poeticul*)

Contribuţia esenţială la cristalizarea unei *poetici* româneşti privind drama poetică a adus-o Lucian Blaga. Putem privi *Trilogia culturii* ca poetica de bază înăuntrul filozofiei culturii pe care

[10] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 741.
[11] Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 147.
[12] *Ibidem*, p. 179.
[13] Vezi şi articolul lui Ion Cazaban, *Aspects du mouvement d'avant-garde dans le théâtre des années '20*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Série Théâtre, Musique, Ciném,a VII, 1970.
[14] Adrian Maniu, *Adevărul în teatru*, cf. Cuvîntului înainte, *op. cit.*, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a conturat-o poetul-filozof. Blaga poate fi așezat în rîndul celor mai reprezentativi filozofi ai culturii pe plan european, alături de Oswald Spengler, Ortega y Gasset, Benedetto Croce, dacă ne gîndim că opera sa literară nu poate fi despărțită de filozofie, alcătuind o unitate. Încercînd să clarifice numeroasele opinii contradictorii despre gîndirea și creația sa, Al. Tănase precizează că atitudinea filozofică trebuie privită ca un nucleu germinator în orice act de cultură ce vizează, în ultimă analiză, destinul omului în raport cu lumea, rosturile sale în univers[15].

Rezervele exprimate de George Călinescu față de «prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anumită ținută expresionistă constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil »[16] ne-ar putea apărea astăzi, după aproape patru decenii, ca o apreciere pozitivă. Poezia, conflictul de idei, stilizarea constituie elemente ale teatrului contemporan, în orice caz, nu sînt obstacole în calea reprezentării scenice, ci ar putea fi socotite, dimpotrivă, valențe scenice.

Să cercetăm una dintre piesele lui Blaga, ilustrare elocventă a conceptului de «metaforă revelatoare », *Meșterul Manole*. Prin această piesă-metaforă Blaga a contribuit la *resuscitarea tragicului* în contemporaneitate, așa cum au încercat-o, la rîndul lor, T.S. Eliot, dramaturg-eseist, Albert Camus, dramaturg-filozof, Federico Garcia Lorca, dramaturg-poet.

În năzuința sa de a readuce tragedia în aria dramaturgiei moderne, Eliot arăta că și-a impus regula ascetică de a evita o *poezie* care nu ar rezista la proba unei stricte *utilități dramatice* ‹*subl.n.*› «Dacă drama poetică trebuie să-și recucerească locul, cred că ea trebuie să intre în competiție deschisă cu drama în proză »[17]. Una dintre piesele ce anticipează dramaturgia sa reprezentativă, *Stînca*, abordează motivul creației — construcția unei catedrale — eroul tragic suferind de un „hybris ». În confruntarea cu divinitatea se luminează măreața solitudine a mîndriei sale. Este un personaj neliniștit, ca orice autentic creator, specific acelui «*spiritual struggle* » (zbucium interior) al eroilor săi.

«Ce greu, ce dureros e să devii om ! » exclamă unul dintre eroii tragici ai lui Camus, gînd care se înalță ca un pilon al tragediei, așa cum a dorit s-o revitalizeze scriitorul, în vremea noastră. Caligula, eroul acestei «tragedii a inteligenței » cum a definit-o însuși autorul, constituie un argument în sprijinul convingerii dramaturgului-filozof că «nu există teatru adevărat ‹. . . › să nu pună în discuție întreg destinul uman în tot ce are el mai simplu și mai măreț », convingerea că «epoca noastră este eminamente interesantă, adică e tragică »[18].

În această epocă eminamente interesantă, adică tragică, poezia tragediilor lui Federico Garcia Lorca conferă tragediei moderne un caracter deosebit. Venind din pămîntul reavăn al folclorului andaluz, dar și din universul baroc al Renașterii iberice, drama poetică pe care o cultivă Lorca este foarte aproape de sursa poeziei însăși. Tragedia populară, tipic spaniolă, cu accente romantice, cu implicații alegorice, cu bogate simboluri și metafore, cu un limbaj poetic de o învăluitoare muzicalitate, aduce în aria tragediei moderne valorificarea, pe un plan superior, a legendei, a baladei, a «*romancero* »-ului. Creația acestui poet-dramaturg este foarte *scenică*, cuprinzînd alături de elementul dramatic, dansul, pantomima, cîntul, pe filiația tradiției renascentiste spaniole.

Natura, dar și «lucrurile » joacă un rol de seamă, convertindu-se într-o rafinată semiologie a sistemului metaforic. Apa, luna, soarele, calul, taurul, floarea, cuțitul și dedublarea lor în acel «joc liric » al poetului, în a concepe lumea ca pe un spectacol în fața unei oglinzi[19].

Ca și Maniu, Blaga sau Radu Stanca, poetul spaniol dă indicații «picturale » : «clădirea e scăldată în tonuri cenușii și albastre. Cactuși mari, în tonuri sumbre și argintii. La orizont un șir de dealuri de culoare galbenă. Totul e în linii dure, ca în peisajele ceramicii populare »[20].

[15] Al. Tănase, *Lucian Blaga — filozoful poet, poetul filozof*, București, p. 460.

[16] George Călinescu, *op. cit.*, p. 797.

[17] T.S. Eliot, *Poezia și drama*, în *Eseuri*, București, 1974.

[18] Albert Camus, *Conferință ținută la Atena despre viitorul tragediei*, în *Teatru*, București, 1970, p. 309.

[19] Cf. Guillermo Diaz Plaja, *Federico Garcia Lorca*, București, 1971, p. 23.

[20] Federico Garcia Lorca, *Nunta însingerată*, în *Patru piese de teatru*, București, 1958, p. 289.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cît de convingătoare, în simplitatea exprimării, este profesiunea de credință a poetului: «Teatrul este poezie care se umanizează <...> Teatrul cere ca personajele care apar pe scenă să aibă un veșmînt de poezie și în același timp să li se vadă oasele, sîngele. Ele trebuie să fie într-atît de umane, într-atît de înspăimîntător de tragice, încît să se trădeze, să le poți simți mirosurile și pe buzele lor toată vitejia cuvintelor pline de dragoste sau de dezgust »[21].

Toți acești creatori au ca numitor comun *vîna poetică*, ceea ce nu numai că nu «trădează» vocația lor de dramaturgi, dar o potențează. În acest sens, Tudor Vianu a descifrat «geniul tragic al dramaturgiei lui Blaga...<care> visa o cultură tragică românească, alimentată din izvoarele locale, din dionysianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre »[22].

Eroul tragic pe care Blaga îl preia din balada populară constituie o ipostază originală a mitului faustic și, am spune noi, a «daimonion»-ului despre care vorbește filozoful, convertindu-se în acea «putere magică, un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei »[23]. El este un *înfăptuitor*, în accepția daimonion-ului goethean la care se referă Blaga. Totodată, putem aplica aici ideea demonicului ca fatalitate, însuși demonul creației fiind destinul meșterului înfăptuitor.

Timpul mitic românesc așa cum îl definește poetul, intră într-un raport tensionat cu spațiul (definit de noi, tot ca un «spațiu mitic românesc»), cu universul «lucrurilor» — masa, lumînările, blidarul, fereastra, haina de lînă ca un cojoc, cu natura — munții și pădurile, cu zidurile mănăstirii, cu clopotul. Este o altă topografie dramatică, de o structură diferită față de piesa lui Adrian Maniu. În acest raport tensionat dintre timp și spațiu se desfășoară *patima* eroului — jertfa. Lăuntric un demon strigă: «jertfește!» Biserica în care se întrupează patima este o boală, «sîntem bolnavi de ea <...> pătruns de această boală pînă la oase »[24].

Putem socoti *Meșterul Manole* ca pe o altă tragedie «nominalistă», așa cum Roland Barthes a denumit *Phedra* lui Racine?

Al șaptelea: «Smulge din tine, meștere, *cuvîntul*, smulge-l! Cuvîntul așteptat care zdrobește și înalță!»[25].

Cuvîntul va aduce la înfăptuirea *gîndului*, iar *fapta* va duce la amară sîngerare: traiectoria dezvăluie însăși esența tragicului.

Ritmul devine sacadat, replica laconică, se aud exclamații, se repetă cuvinte-îndemnuri, implorări. Și umbra cade între meșteri ca o pasăre uriașă, deodată umbra mănăstirii cade pe nisip, chiar dacă e doar umbră de nor, de copac sau de munte. Toposul dramatic s-a modificat, toți sînt dominați de umbra turlei rotunde, iar în văzduh se înalță dangăt de clopot.

Viziunea bisericii, concretă și fantastică totodată, este nemijlocit legată de teluric, ca însăși dragostea lui Manole. Aici se află miezul raportului dintre mit și Eros, dintre Daimonion și Eros, nu în sensul freudian al determinării, ci ca potențare a creației prin iubire, ca salvare prin iubire. Patima meșterului pentru creația sa, iubirea lui Manole pentru Mira, însăși scindarea sa lăuntrică o dovedesc în mod grăitor. Este, o altă fațetă, a celebrului «dublu» faustic, două suflete sălășluiesc în același piept. Dacă ar fi să ne gîndim la un termen care ar putea caracteriza cît mai nuanțat această sete spre înălțimi a meșterului, ne-am referi și de data aceasta la o noțiune folosită de Blaga: puterea de *dezmărginire*[26], care îi corespunde lui Dionysos sau, cum atît de plastic sugerează el, «o stare de beție muzicală, în virtutea căreia orice ființă limitată poate sări peste propria umbră »[27]. Această dezmărginire trebuie însă legată de spațiul și timpul mitic.

Ritualul sacrificiului e un «joc de *albă* vrajă și întunecată *magie*», însăși expresia bivalenței patimii, a scindării lăuntrice a eroului tragic. Este un joc de-a moartea, Mira fiind ea însăși purtătoarea vieții, geneza și moartea fiind învecinate.

Actul zidirii (fapta), așezat în structura dramei după partea de mijloc, fiind mai aproape de climax, se desfășoară într-un ritm din ce în ce mai precipitat, într-un ritm lăuntric de ample rever-

[21] Cf. Guillermo Diaz Plaja, *op. cit.*, p. 186, 187.
[22] Tudor Vianu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în *Scrieri despre teatru*, București, 1977, p. 185.
[23] Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, București, 1968, p. 225.
[24] Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, București, 1970, p. 119.
[25] *Ibidem*, p. 22.
[26] Lucian Blaga, *Demonicul și filozofia culturii*, în *Zări și etape*..., p. 274.
[27] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

beraţii muzicale, cu replici lapidare ce par a se goni una pe alta, alternînd fapta, lucrul (în sens literar de «*res*») şi timpul:

Al doilea: «Sus scînduri şi bîrne, zi lungă şi noapte. Otravă şi slavă culegem din fapte.
Altul: Var şi cărămidă.
Altul: Zvîrliţi tencuială.
Altul: Sfoară şi plumb.
Altul: Scînduri şi cobile.
Altul; Ochiul de apă.
Altul: Noapte şi zi.
Altul: Zi şi noapte.
Altul: Mîna nu se-opreşte.
Altul: Venin şi slavă!»[28].

Al doilea «val» al deziănţuirii Meşterului şi a zidarilor urcă sus, mai sus, tot mai sus, Manole loveşte, i-ar trebui bici subţire de foc. Dar zidurile dărîmate de Meşterul înnebunit de vaierul dinăuntru, vor fi martore marii *tăceri*. Desigur, pe alte coordonate, ca în teatrul simbolist, îndeosebi în dramaturgia lui Maurice Maeterlinck, raportul dintre *cuvînt* şi *tăcere* este potenţat prin încetinirile şi accelerările ritmului. Caracterul «nominalist» al dramei face însăşi tăcerea «vorbitoare»: acel sunet fără nume, vaier, dangăt, glas de om sau de mulţime poate fi reverberaţia miilor, zecilor de mii de cuvinte, de gemete, de suspine, de urlete pe care patima le-a smuls omului. Clopotul, natura însăşi devin personificări ale iubitei: «În chingi clopotul a fost prins de subsuori, cum prinzi o fată cînd vrea să treacă pîrîul . . . Clopotul fată, tufele fete. Funiile — plete. Iarba — păr. Stelele — ochi»[29].

Cînd cîntecul din zid conteneşte, însăşi *sursa* care a generat *miracolul creaţiei* a contenit. Aceasta, nu în sens mistic sau metafizic, ci în accepţia profund umană, a morţii care dă viaţă, a jertfei pe altarul creaţiei. Trupul nemişcat al Meşterului este dovada crezului său: «Înfăptuirea bisericii cere *tot* şi te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie»[30]. Alături de o altă abordare a motivului jertfei, al idealului, al creaţiei — nordicul constructor Solness — eroul baladei populare româneşti emoţionează, zguduie prin sublima «cădere tragică» a eroului, creator anonim-ziditorul. Tragicul, tragedia aşa cum apar resuscitate în *Meşterul Manole*, ilustrează cuvintele filozofului: «Toate miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului»[31].

★

Alături de Camil Petrescu, Radu Stanca poate fi considerat drept principalul fondator al teatrologiei româneşti (în sens de «ştiinţă a teatrului», aşa cum este denumită în limba germană «*Theaterwissenschaft*".) Sistemul «deschis» al esteticii sale se sincronizează cu creaţia sa poetică, dramaturgică şi de «practician» al teatrului. Radu Stanca se înscrie în rîndul acelor creatori-oameni de teatru, care începînd cu un geniu ca Shakespeare, continuînd cu exemplul clasic al lui Molière sau, în zilele noastre, cu Brecht, au simţit nevoia lăuntrică de a «face teatru», devenind adevăraţi animatori.

Principalele sale contribuţii la poeticile teatrului poetic sînt, fără îndoială, eseurile cu caracter programatic *Resurecţia baladei*, *Reteatralizarea teatrului*, *Metafora în arta regiei* şi *Tragedia şi modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii*, eseuri care, prin ele însele, sînt creaţie, în primul rînd prin patosul formulărilor, cum bine a sesizat un cercetător[32].

Poate că, în cadrul acestora, accentul pe resuscitarea *baladescului*, aruncă cea mai vie lumină asupra concepţiei *originale* pe care Radu Stanca o avea despre teatrul poetic. Ca şi la Blaga sau Adrian Maniu asistăm la prezenţa dramaticului în interiorul poeziei lirice <...> Elementul care se transfigurează în sublima atingere este <...> îndeosebi elementul dramatic. Transfigurarea lui se

[28] Lucian Blaga, *Meşterul Manole*, în *Teatru*, p. 163, 164.
[29] *Ibidem*, p. 187.
[30] *Ibidem*, p. 206.
[31] Lucian Blaga, *Despre mituri*, în *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969, p. 291.
[32] Mircea Tomuş, *Eseistica lui Radu Stanca*, în Radu Stanca, *Acvariu*, Cluj-Napoca, 1971, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înfăptuiește sub ochiul liric, ale cărui raze îi inundă oglinzile... Baladescul reprezintă deci, în fond, o stare *lirică-dramatică* ‹*subl. n.*› Dar poetul, în același timp gînditor lucid, precizează: «Resurecția baladei nu însemnează întoarcerea la forme desuete, ci acordarea formelor cîștigate cu formele în curs de a fi cîștigate». Ea constituie pentru dramaturgul-poet o «*atitudine* în fața poeziei. A poeziei viitorului»[33].

Necesitatea resuscitării tragediei apare în nemijlocită apropiere: în primul rînd, prin situarea conceptelor în actualitate; în al doilea rînd, prin raportarea la geneza și evoluția conceptelor; în al treilea rînd, prin aceeași rigoare a demonstrației. Extragem cîteva idei-forță: tragicul ca atitudine; «totalul» este una dintre caracteristicile fundamentale ale tragicului (amintind de demersul lui Hegel, iar astăzi de Georg Lukács); eroul tragic ne face complici; tragicul este o valoare etică; luciditatea și maturitatea spirituală a eroului tragic; din concepția modernă a tragediei destinul trebuie eliminat și înlocuit cu «conștiința de sine»; plînsul tragic este un plîns fără lacrimi; moartea eroului tragic este un act de vitalitate; eroul tragic moare sub semnul vieții, nu trăiește sub semnul morții; caracterul umanist al tragediei[34].

Poeticile lui Radu Stanca pot fi alăturate celor mai reprezentative scrieri programatice, prin claritatea, rigoarea și fervoarea prin care conving, în cea mai mare parte a demonstrației. Am spune că Radu Stanca continuă formula omului văzut de Blaga ca „animal metaforizant", lărgind aria din cîmpul dramaturgiei în acela al spectacolului, solicitînd concordanța dintre limbajul poetic al dramaturgului și limbajul poetic al regizorului. Acest «transfer de la poet la regizor, a însești uneltelor creatoare», care îl obligă pe regizor să-și descopere «*natura sa poetică*» ni se pare a fi unul dintre cele mai importante aspecte privind miezul caracterului creator al regizorului. Acest *regizor poet* este, fără îndoială, adevăratul regizor, care în întîlnirile sale cu orice operă dramatică (nu numai cu drama poetică) va fi mai mult decît un coordonator al spectacolului sau un interpret al sensurilor textului dramatic.

În opera dramatică a lui Radu Stanca elementul *ritual* ocupă un loc important. El definea nu numai tragedia antică, ci înseși izvoarele, «logosul» și «praxisul» primordial, dacă ne gîndim la manifestările preteatrale din primele vîrste ale omenirii. Teatrul său abordează teme, motive, mituri ale teatrului antic, renascentist sau ale unei mitologii populare filtrate printr-un sensibil sistem de rafinare a fondului și a expresiei poetice. Poetul-dramaturg se întoarce la marile coordonate ale existenței, viața, moartea, dragostea, datoria. Înăuntrul sistemului etic de valori se structurează un sistem estetic, mișcat îndeosebi de forța simbolului și a metaforei, pe care le-am putea denumi elementare, în sensul în care aerul sau apa erau socotite «elemente» fundamentale în filozofia antichității.

Poezia limbajului (dar și limbajul poetic configurat) reliefează curgerea de cuvinte și tăceri, de mișcare și cercuri glaciare ale staticului. Pauzele potențează intensitatea dramatică a cuvîntului rostit sau implicat în ceea ce am numi «tăcere dinamică»: «Sînt unele lucruri în teatru care, pentru a fi auzite, nu trebuie numaidecît spuse. De pildă... tăcerea»[35].

Putem descoperi «cuvinte-imagini» ce exprimă viziunea poetică, asemănătoare, desigur pe alt specific, viziunii lui Federico Garcia Lorca: hora, pașii, vălul în *Hora domnițelor*, floarea albă, ulmul singuratic în *Ostatecul*, părul Antigonei, țepii ariciului în *Oedip salvat*. Natura lirismului și a pitorescului din piesele sale nu pot fi asimilate accepției obișnuite a acestora.

Esențializarea, stilizarea, chiar oarecare deformare estetică (în sensul expresionist) fac greu delimitabile elementele neoclasice de cele neoromantice sau de implicațiile folclorice, apropiindu-l pe Radu Stanca de unii dramaturgi expresioniști ca de exemplu, de Ernst Barlach, ale cărui piese constituie expresia spiritualizării, mișcate de idei-forță. La Radu Stanca putem descifra tendința către o esențializare similară aceleia pe care Blaga o vedea în icoanele pe sticlă, în scoarțe, în unele mistere folclorice.

S-a vorbit de ponderea noțiunilor abstracte în dramaturgia sa, de raportul dintre apolinic și dionysiac (*Faunul și cariatida*), dar rezolvarea conflictelor (mai ales a celor interioare), a situațiilor-

[33] Radu Stanca, *Resurecția baladei*, în *Acvariu*..., p. 42, 43, 46.

[34] Radu Stanca, *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*, în *Acvariu*..., p. 237, 245.

[35] Radu Stanca, *Aforisme pentru un actor tînăr*, în, *Acvariu*..., p. 247.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limită revine unor elemente telurice, chiar dacă este vorba, sau tocmai pentru că este vorba de moarte *(Ostatecul, Hora domniţelor)*.

S-au făcut multe asocieri şi comparaţii în legătură cu opera sa dramatică: un univers poetic baroc, s-au stabilit corelaţii în circulaţia unor mituri sau motive literare, ca mitul faustic, Don Juan, dragostea dincolo de moarte. Desigur, studii comparatiste interesante, unele chiar spectaculoase, dar înainte de toate ni se par constructive încercările de a descifra *originalitatea* creaţiei acestui dramaturg-poet. În primul rînd, unitatea organică a edificiului teoretic-poetic-dramatic; filonul poetic autentic; atît al substanţei dramatice, cît şi dramatismul poeziei sale; limpezimea şi rigoarea demonstraţiei etice; dar şi căldura concreteţei care topeşte glacialitatea alegoriei; atmosfera care, prin ea însăşi poate fi socotită descori ca un simbol, acele reverberaţii de unde poetice în spaţiile închise sau deschise care inalţă sau încercuiesc, alcătuind o «topografie» poetico-dramatică sugestivă; şi, nu la urmă, picturalul, capacitatea de plasticizare, care au făcut ca hora celor şapte copile ale domnitorului Constantin Brîncoveanu să coboare din pridvorul bisericii în litera vie a «tragediei baladeşti». De aceea, şi nu numai de aceea, poezia, gîndirea, simţul dramatic al acestui «*homo theatricus*» complet[36] nu pot fi despărţite înăuntrul unei creaţii de o astfel de structură complexă.

★

«O, voi toţi, credincioşi prieteni zei! Dac-aţi şti voi cît de mult v-a iubit sufletul meu!»

(Hölderlin, *Tinereţe*)

Veneraţia pentru tezaurul culturii antice, afinitatea cu spiritul clasic, cizelarea versului convertită în cult fac din Dan Botta un clasic şi un modern, în acelaşi timp, înaripat de elanuri romantice. O dovedeşte şi tendinţa către eseu, în spiritul dialogului antic *(Charmion sau despre muzică)*, cît şi concepţia, structura şi stilul dramelor sale.

Abordarea mitologiei eline, pornind de la Euripide, despre care Aristotel spunea «a fi cel mai tragic dintre poeţi»[37], iar posteritatea îl socoteşte cel mai apropiat de moderni, apare simptomatică. Ceea ce extrage Dan Botta din tragedia lui Euripide *Alkestis* este *poezia tragică*. Alkestis îl iubeşte fără margini pe Admet, dar nici Admet nu poate trăi fără Alkestis. Modificarea finalului tragediei dezvăluie concepţia poetică a lui Dan Botta asupra iubirii, ca sentiment împărtăşit, trăit la acelaşi grad de intensitate.

Ca şi în cazul lui Blaga, Maniu sau Radu Stanca, structura «topografiei» dramatice este specifică unui univers ancestral, apolinic şi, uneori, dionysiac. Personajele coboară din mitologie dar se incorporează unei viziuni stilizat folclorice. Îngerul morţii, Străinul, Mama, Şerbii colorează acest univers cu tente folclorice esenţializate.

Raportul coordonatelor spaţio-temporale este şi aici tensionat, o mişcare perpetuă agită aerul, elementele naturii. «Noaptea, pe furtună, la marginea pădurii. Nu se disting decît un şir de arbori despletiţi de vînt. S-ar spune părul Eriniilor în cursul unei alergări fantastice»[38].

Îngerul morţii, înger al exterminării, înger şi demon, însoţeşte ca un *alter-ego* pe Admet, parcă învăluindu-l în aripa-i neagră. Portretul reginei iubite pe care îl invocă regele pare a se contopi cu natura. Versul alternează cu proza poetică (sau poezia în proză), în sunetele lirei. O exaltare apolinică este urmată de imaginea unei parabole medievale — , Orbul, Ologul, Paraliticul. Cu o mare uşurinţă, poetul se reîntoarce la atmosfera transparentă a unei nopţi cu lună, luminînd coarnele cerbilor. Corul întrerupe contururile limpezi ale cîntecelor de iubire. Tonalitatea sumbră anunţă apropierea aripii morţii, a umbrei ce coboară tot mai mult, pe luciul apei s-a întins amurgul. Culorile timpu-

[36] Cf. Olga Flegont, *Radu Stanca poète et théoricien du théâtre*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XIII, 1976, p. 23.

[37] Aristotel, *Poetica*, în *Arte poetice. Antichitatea...*, p. 166.

[38] Dan Botta, *Alkestis*, Bucureşti, 1939, p. 9 (Colecţia «Universul literar»).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui, nuanţele orelor dezvăluie rafinata putere de vizualizare a poetului. Dureroasa poezie a morţii metamorfozează cîntul de iubire al celor doi soţi, într-o lamentaţie parcă întretăiată de suspine :

Corul: «Ultima flacără pe munte,
Ultima rază
Dispare.
Alkestis: O, mă cufund în tine ca-ntr-o mare
Diafană...
O, mă pierd în tine, rege drag.

(Moare cu braţele întinse spre o nevăzută constelaţie»)[39].

Invocaţia sălbatică a lui Pan transformă iarăşi atmosfera de reculegere într-una de revoltă zgomotoasă, este invocat Pan, «procreatorul, infinita substanţă, ritm elementar», Şi aici se poate descifra o (rafinată) relaţionare între Eros şi Thanatos.

Contrastul cel mai puternic dintre tristeţe şi veselie se face simţit odată cu izbucnirile delirului bachic, după dispariţia hieraticei procesiuni funerare, lăsînd să se audă clinchetele unei mari desfătări. Sînt, de fapt, ecouri ale vechilor ritualuri funerare, ecouri ce mai există şi astăzi, desigur, mult diluate, în obiceiurile de îngropăciune. Arta tranziţiilor bruşte face parte, în drama poetică a lui Dan Botta, nu atît din tehnica dramatică, ci mai mult din însăşi substanţa dramei. Versurile baladeşti sparg, în mod ciudat şi, în aceleaşi timp, familiar, rezonanţele ritmurilor anterioare :

«Închinare-aşi frunţilor
Palide ale munţilor,
Închinare-aşi pietrelor,
Apelor sirepelor,
Vîntului, genunilor,
Aspre flori a lumilor.
. . . . . .
De cînd Bacchos s-a născut,
De cînd Bacchos s-a născut,
Lumea de dor s-a umplut,
Lumea de dor s-a umplut»[40].

Disonanţele parodiei aruncă pete de culoare, în stilul dramelor satirice ce însoţeau ciclul tragediilor.

Elementele naturii se schimbă, apa e înlocuită cu focul, văpăile rugului urcă durerile lui Admet pe culmile suferinţei. Revelaţia miracolului pare a tăia răsuflarea, iar din cenuşă, ca o altă Pasăre Phoenix, un stol de porumbei ca neaua se înalţă.

Viziunea Persephonei aduce în acest univers, aparent baroc, dar de o unitate stilistică pe linia unui nou concept al tragicului, simbolul primăvăratec al perfecţiunii naturii, într-o lumină ce aminteşte de aureola imnică a lui Hölderlin :

«În tine se răsfaţă
Lumea arhetipurilor : toate
Tiparele originare ale lumii şi arhetipurile
arhetipurilor,
Suind într-o divină ierarhie
Pînă la tronul tău, o, Quintesenţă ! »[41]

Nimic abstract din lumea noţiunilor pure, ci o poetizare a acestora.

Hybris-ul lui Admet («iubirea ta e monstruoasă, n-are măsură») luminează dubla imagine a Persephonei-Alkestis, totodată quintesenţă a feminităţii — mama, sora, Femeia, de fapt, însăşi

[39] *Ibidem*, p. 42.
[40] *Ibidem*, p. 56, 62.
[41] *Ibidem*, p. 71, 72.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

esenţa vieţii, iubirea. În moarte se împlineşte marea, adevărata iubire, într-un Hades luminat de narcişi şi violete.

Legat de circulaţia motivului, am alătura abordarea sa de către Dan Botta aceleia pe care Thornton Wilder a intitulat-o *Alkestiada (The Alcestiad)*, scrisă împreună cu drama satirică *Surorile ameţite*, pentru Festivalul de la Edinburgh din anul 1955. Aparent, între cele două abordări există mai multe deosebiri decît asemănări. Ambii scriitori s-au îndepărtat, însă, de sursă, restituindu-ne intact *mesajul umanist* al iubirii dătătoare de viaţă. În varianta propusă de Thornton Wilder, Alkestis preoteasa, devine tîrziu soţia lui Admet, avertizată fiind de oracol. Viaţa ei alături de rege, apoi, după moartea acestuia, la curtea tiranului Agis, este pătată de vina tragică de a fi «provocat» ciuma în cetate. Apollo o hărăzeşte nemuririi. Semnul morţii, ca un salut la începutul piesei, este demitizat, personajele îşi «arată» biografia distanţîndu-se de arhetipuri. Scriitorul însuşi se «distanţează» de sursă, restituindu-ne intact *mesajul umanist* al puterii dragostei dătătoare de viaţă.

În vreme ce la Thornton Wilder tragedia şi drama satirică sînt de sine stătătoare, legate prin prezentarea lui Apollo, piesa poetului român cuprinde înăuntrul tragediei elementele dramei satirice.

Şi această dramă poetică conţine valenţe scenice incontestabile, recomandînd-o teatrelor ca pe o perenă referinţă la izvoarele mitului.

★

«Eu aş vrea să înalţ un imn pînzelor albe. Acestor formidabile pînze albe— pînă în care ne-a fost dat să gîndim. Pot fi de nori, pot fi de aer mai rar, pot fi de prăpastie absolută. Noi trebuie să ne împingem pînă acolo...»

(Marin Sorescu, *Paracliserul*)

Alegîndu-l pe poetul Marin Sorescu drept reprezentant al dramei poetice româneşti contemporane, ne-am gîndit, în primul rînd, la modificările semnificaţiei conceptului de dramă poetică, faţă de sensurile pe care le are în creaţiile cercetate de noi pînă acum.

Dramaturgia lui Marin Sorescu se înscrie în categoria teatrului *parabolic* (specie frecventă în teatrul de astăzi), implicînd şi caracterul *metaforic*. Ceea ce caracterizează această dramaturgie, ca dealtfel şi poezia şi proza sa, este *tensiunea lucidităţii*. Sînt frecvente interferenţele dintre elementul dramatic, liric, filozofic. Dealtfel, unele dintre poezii pot fi văzute ca mici drame, comentate de un poet lucid şi ironic. *Mutatis mutandis*, dramele sale pot fi văzute ca poezie, dramatizată de un poet la fel de lucid şi ironic, îndeosebi cele din prima perioadă de creaţie. Cîţiva piloni ai acestui univers poetico-dramatic : mitul, metafora dramatică, grotescul, uneori cu tente absurde, relaţia cu universul, cu cosmicul.

Autorul îşi «clasifică» el însuşi piesele, denumindu-le fie tragedii *(Iona, Paracliserul)*, fie viziuni dramatice *(Pluta Meduzei)*, burlescă *(Lupoaica mea)*, ori — pur şi simplu — piesă *(Matca*, piesele istorice *Răceala*, *A treia ţeapă)*. Toate pot fi cuprinse în acolada parabolei dramatice. Iar titlul trilogiei, *Setea muntelui de sare* este din aceeaşi substanţă metaforică a operelor sale dramatice.

Teatrul lui Marin Sorescu este, în acelaşi timp, un *teatru-eseu*, un teatru-dezbatere. Despre viaţă, moarte, dragoste, creaţie, adică despre marile probleme existenţiale.

Uneori este predominant *monologul* (potrivit teatrului-eseu), alteori dialogul însuşi este, în fond, confruntarea unor monologuri. Caracterul de solilocviu al tragediei *Iona* transformă piesa într-un eseu cu adînci implicaţii filozofice şi etice. Iona vorbeşte cu sine însuşi într-un spaţiu claustrat, dar ecourile cuvintelor (şi al gîndurilor sale) reverberează dincolo de pereţii opaci la lumină şi sunet.

Structura stratificată a spaţiului concordă cu o structură stratificată a timpului (un timp subiectiv, acelaşi şi mereu altul). Mişcarea ritmică, «veşnica mistuire» este ca un *perpetuum mobile* al stagnării. Singurul obiect cu o funcţie activă, cuţitul, serveşte ca obiect al vieţii şi, totodată, al morţii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Una dintre imaginile poetice de o măreață simplitate este aceea a arhetipului matern, mumele faustice, mumele străvechi ale folclorului : «Acum cu cît trec zilele, soția se întunecă parcă în minte și mama se luminează. Ca la fîntînile cu două găleți. Una se scoboară, alta se înalță... Eu cred că există în viața lumii o clipă cînd toți oamenii se gîndesc la mama lor. Chiar și morții. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă...pînă se ajunge la o singură mamă, una imensă și bună... »[42].

Aproape ca o continuare, ca o curgere a vieții însăși, mama din piesa *Matca*, simbol al vitalității de neînvins, al speranței, al victoriei. Natura-mamă, «amintirile din burta mamei » amplifică nu numai imagistica, ci luminează însăși substanța motivului poetic. Irina este «singura femeie din lume...ultima femeie însărcinată », devine chintesența Vieții.

Un spațiu «deschis », stihiile dezlănțuite, apa ca element primordial, catastrofic. Și iarăși, pe alte coordonate, geneza și moartea se ating, arcul cuprinde plecarea moșului și sosirea copilului. Imaginea poetică de mare densitate, echivalent al binecunoscutei imagini a ctitorului : copilul-ctitorie. «Noi, Ion și Ioana, cu puterile noastre am durat acest sfînt copil, întru veșnica pomenire a acestui soare și a acestui pămînt »[43].

Poezia «lucrurilor » conferă o sclipire ciudată în mijlocul stihiei : cosciugul-arcă ce va înmuguri, momîile de la priveghi, care sînt, în același timp, ursitoarele din jurul leagănului. Încăperile au devenit un «acvariu transparent ». Pomul a devenit singurul pom din lume, de fapt, un catarg. Este o poezie a metamorfozelor, într-un apocalips.

În viziunea dramaturgului poet, mitul potopului a cîștigat nu numai o nouă semnificație, ci și noi modalități de expresie artistică, apropiindu-se de timpul nostru cu înspăimîntătoarea familiaritate a experienței trăite ce transcende pe planul superior al parabolei și metaforei.

Paracliserul este, de asemenea, un amplu monolog. Raportul fundamental este acela dintre « prea mult spațiu și prea puțin timp ». Paracliserul poate fi un nou Meșter Manole, prin sublima « cădere —înălțare », prin transfigurarea în flacără. Focul, alt element primordial, devine simbolul esențial. Alături de metafora copilului-ctitorie din *Matca* apare aici metafora dropiei-biserică : «Cineva a pictat o biserică pe-o dropie. Era ultima din locurile astea (deci, alt arhetip.)... A făcut dropia-biserică și i-a dat drumul pe cîmp ... »[44] Era catedrala sa. Este, în același timp, filonul parabolei însăși.

Relația cu cosmicul îl ridică pe erou dincolo, deasupra zidurilor catedralei uitate :...« Și pămîntul se ridică pînă-n vîrful frunzelor. Pînă în vîrful meu... Eu mă uit și stelele răsar pe altă planetă » [45].

Constituind o etapă nouă în dramaturgia lui Marin Sorescu, piesa istorică poate fi privită și ea ca o ipostază a dramei poetice. Unul dintre personajele principale din *Răceala*, Mahomed, este un poet, se consideră « favoritul muzelor », un om impulsiv și lucid totodată.

Satira fastului bizantin, a imperiului în declin, acoperă cu sclipiri grotești eforturile zadarnice de a-și menține strălucirea pierdută. Multe dintre dialoguri cîștigă o valoare aforistică, străbătute de ironie, și, nu rareori, de sarcasm. Putem intui în multe replici ritmurile lăuntrice din versurile poetului. Crescendo-ul dramatic este, de fapt, condus de acest ritm lăuntric, ca de o disimulată forță a poeziei. Tablourile care se petrec în tabăra românească au un anumit colorit folcloric esențializat, fie că se pregătește o luptă, un ospăț sau se sapă inscripția pe lespede.

Ultima piesă, *A treia țeapă* conține și ea acel sîmbure al poeziei, nelipsit din dramaturgia lui Marin Sorescu. Portretul domnitorului este un fel de pictură în cuvinte, chiar dacă, în timp ce se naște portretul, cuvintele se adună într-o profesiune de credință privind natura morală a artistului. Pictorul nu urmărește atît liniile chipului, cît mai ales « anumite linii ale destinului care mi se par fantastice ... ».

Folosind monologul interior (modalitate pe care o ironizează discret), dramaturgul poet, credincios sieși, continuă potențînd resursele dramatice ale izvoarelor istorice, nu o « demitizare » în sensul coborîrii de pe soclu a eroilor. Este umanizarea unui mit, apropiindu-l de înțelegerea contemporaneității.

[42] Marin Sorescu, *Iona*, în *Setea muntelui de sare*, București, 1974, p. 27.
[43] Marin Sorescu, *Matca*, în *Setea muntelui...*, p. 126.
[44] Marin Sorescu, *Paracliserul*, în *Setea muntelui...*, p. 55.
[45] *Ibidem*, p. 47.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A treia ţeapă este o parabolă dramatică ce confirmă vitalitatea dramei poetice românești, în multiplele sale faţete.

« Secţiunea transversală » pe care am efectuat-o prin analiza cîtorva drame poetice românești porneşte de la intenţia *resuscitării* speciei în spectacologia actuală. Este unul dintre argumentele posibile în sprijinul valorificării unor resurse pe nedrept « uitate » sau neglijate, ce pot dărui nebănuite satisfacţii. Impactul dramaticului cu poeticul este una dintre condiţiile existenţei teatrului, dintotdeauna şi, probabil, cît va dăinui el.

SIGNIFICATIONS DU DRAME POÉTIQUE ROUMAIN

RÉSUMÉ

Dans la dramaturgie universelle et nationale le drame poétique occupe unei place considérable.

Un premier moment important dans la cristallisation du drame poétique roumain est représenté par les fragments dramatiques du poète Eminescu, tous ses projets et fragments théâtraux se trouvant à la confluence avec la poésie.

En essayant de détacher les significations du drame poétique roumain, nous nous sommes arrêtés sur quelques exemples qui nous paraissent déterminants pour déchiffrer l'originalité de l'espèce, analysant le contenu d'idées, la structure, les possibilités scéniques de certaines pièces de Adrian Maniu, Lucian Blaga, Radu Stanca, Dan Botta et Marin Sorescu.

Ainsi, nous avons souligné des motifs rencontrés dans l'œuvre lyrique et dramatique de Adrian Maniu, l'intensité du vécu collectif dans la pièce *Lupii de aramă* (Les Loups d'airain), la structure de l'univers dramatique, la tension de la relation coordonnée spatiale—coordonnée temporelle. En situant la pièce dans le contexte du phénomène théâtral contemporain, il nous semble qu'elle contient le noyau perpétuel de l'essence, de la potentialité d'un espace théâtral dans lequel le verbe poétique envoie ses amples réverbérations.

À l'instar d'une « métaphore révélatrice », *Meşterul Manole* de Lucian Blaga contribua à faire ressusciter le tragique dans la contemporanéité, le dramaturge aspirant vers une culture tragique roumaine, portant les marques du caractère dionysiaque thrace. Nous avons fait équivaloir le concept d'«espace mythique » avec celui de « temps mythique ». La pièce nous apparaît comme un genre de tragédie nominaliste, dans lequel la parole révèle l'essence même du tragique.

La conception originale de Radu Stanca sur le théâtre poétique se détache sourtout du fait de mettre l'accent sur la résurrection de la ballade et de sa vision d'un metteur en scène-poète, constructeur de métaphores scéniques. Sa dramaturgie contient une topographie dramatique à caractère pictural, avec de riches métaphores et symboles. Les mythes et les motifs abordés descendent d'un univers folklorique stylisé, de la Renaissance, du baroque ou du romantisme, et sont actionnés par des idées-forces. Par sa « tragédie balladesque », Radu Stanca apporte, à son tour, une contribution originale à la résurrection du tragique dans notre monde contemporain.

La poésie tragique extraite par Dan Botta de la tragédie *Alkestis* d'Euripide se convertit en une modalité d'abord moderne, d'une spiritualité raffinée. L'apollinien et le dionysiaque s'y touchent et, parfois, s'entrepénètrent ; la nature en tant que topos dramatique élémentaire transcend vers une poétisation des archétypes originaires. À la fois classique et moderne, Dan Botta transmet le message éternel du mythe, l'amour qui donne la vie.

En choisissant le poète Marin Sorescu pour représentant du drame poétique roumain contemporain, nous avons pensé, tout d'abord, aux modifications du concept de drame poétique, par rapport aux sens que nous lui avons trouvés dans les créations déjà analysées. Théâtre parabolique riche en métaphores, son théâtre se caractérise par la tension de la lucidité, par les interférences entre l'élément dramatique, lyrique, philosophique. Le théâtre de Marin Sorescu est, en même temps, un théâtre-essai, qui débat les grands problèmes existentiels.

Notre analyse a pour but de mettre en relief les qualités du drame poétique, « oubliées » à tort et ressuscitées dans le spectacle théâtral contemporain.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRAGIC ŞI COMIC ÎN DRAMATURGIA ORIGINALĂ CONTEMPORANĂ

ILEANA BERLOGEA

În 1947, premiul Lovinescu pentru literatură a fost acordat lui Radu Stanca, poet, dramaturg şi om de teatru de mare sensibilitate, pentru comedia sa tragică *Dona Juana*. Considerată multă vreme doar un reuşit exerciţiu literar, o speculaţie plină de fantezie pe marginea mitului Don Juan, piesa a rămas în afara repertoriului teatrelor, menţionată foarte rar sau deloc, greu de catalogat. Noutatea lucrării nu a constat cîtuşi de puţin în dedublarea lui Don Juan, în faptul că scriitorul român i-a opus celebrului cuceritor de inimi, creat de Tirso de Molina, reluat în noi variante de Molière, Byron, Puşkin, G.B. Shaw, Max Frisch, şi o întruchipare feminină la fel de fascinantă şi însetată de absolut, la fel de dornică să descopere viaţa cu toate secretele ei, ci în jocul înşelător al oglinzilor, în imposibilitatea deosebirii adevărului de reflectarea lui şi în desfiinţarea graniţelor dintre tragic şi comic. Răsturnarea postulatelor tradiţionale, semnele de întrebare ridicate pe marginea destinului comediei, considerată pînă atunci ca gen rezervat cu precădere demascării viciilor şi defectelor morale, punerii în lumină a contradicţiilor dintre aparenţă şi esenţă, dintre vechi şi nou, dintre realitate şi imaginar au fost elementele înnoitoare ale acestei piese.

Radu Stanca a luat din arsenalul comediei cele mai cunoscute procedee şi tehnici dîndu-le noi valori. A luat astfel cuplul îndrăgostiţilor şi al servitorilor cu reacţii şi comportament identic, deghizarea, masca, păcăleala, schimbarea hainelor, *quiproquo*-ul, dragostea la prima vedere, dar în loc să obţină prin intermediul lor rîsul, el a adus plînsul, înlocuind bucuria cu durere. În *Dona Juana* triumfă iubirea adevărată şi sinceră aşa cum trebuie în orice comedie, dar în acelaşi timp eroii pier victime ale propriei lor înşelătorii, crezîndu-se învinşi deşi erau învingători.

Ignorată la început, şi e firesc, atît datorită noutăţii ei cît şi faptului că teatrul nostru, aflat la prima pagină a marelui capitol al contemporaneităţii, avea de rezolvat alte sarcini decît acelea ale modului de îmbinare a tragicului şi comicului, piesa lui Radu Stanca ne apare astăzi tulburător de modernă şi actuală prin propunerea de a ne revizui conceptele şi noţiunile legate de genurile dramatice. Apariţia în lumea întreagă, şi nu numai la noi în ţară, în ultimele trei decenii, ba chiar şi în perioada interbelică, a unor lucrări care poartă denumiri dintre cele mai eterogene, ambigue şi imprecise ca « tragi-comedie », « bufonadă tristă », « comedie tragică », « farsă tragică », « tragedie burlescă », « pseudo-comedie », « comedie grotescă », « dramă burlescă », «dramă veselă », « satiră tragică », după cum şi descoperirea comicului în lucrări care nu sînt puse sub semnul acestei categorii estetice denotă necesitatea revederii poziţiilor, rediscutarea termenilor, acceptarea comediei într-un sens nou, mai larg decît pînă acum. Nu trebuie uitat de asemenea faptul că genul cel mai discutat, cu cele mai serioase transformări de-a lungul epocilor a fost tocmai acela al comediei. În ciuda definiţiilor precise date de Aristotel şi Platon, practica dramaturgică a dovedit încă din antichitate incompatibilitatea teoriilor cu practica, îngustarea definiţiilor şi a catalogărilor în contradicţie cu largheţea şi varietatea formelor de întruchipare artistică a genului. Mai atent la realităţi decît teoreticienii, Plaut ne arată acest lucru

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 103–111, BUCUREŞTI, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în *Amphitrion* prin cuvintele lui Mercur : « Vă spun acum, rostul soliei mele aici,/Pe urmă subiectul acestei tragedii./ De ce vă-ntunecați deodată? C-am vestit/ Pesemne o tragedie. Sînt zeu și pot s-o schimb/. Din tragedia noastră pot, dacă vreți să fac/ comedie, fără să m-ating d-un vers ».

Sesizînd limitele definițiilor exacte, influența lor, uneori nefavorabilă, dar mai ales necesitatea permanentelor revizuiri, Benedetto Croce a refuzat în *Estetica* lui să definească genurile, accentuînd transformările survenite, în mod special în comedie, relevînd strădaniile umaniștilor italieni de a încadra noile forme în genurile literare cunoscute : « Și fiindcă nu putea fi alungat din literatura italiană poemul dantesc, Iacopo Mazzoni, în a sa *Apărare a lui Dante*, a remaniat încă o dată categoriile poeticii ca să cuprindă în ele *Divina Comedie* »[1]... Remanierile și revizuirile conceptului de comic constituie în ultima vreme preocuparea multor teoreticieni ; bună parte dintre ei, de exemplu : Wyllie Sypher [2], Northrop Frye[3], J. L. Styan[4] și Martin Grotjahn [5], incluzînd în comedie toate operele concepute sub semnul ironiei și al deriziunii. Lărgirea genului și renunțarea la criterii ferme sînt tot atît de primejdioase ca și normele severe transformate în imperative categorice, îndeosebi pentru epoca noastră, cînd cele mai multe dintre producțiile dramatice au implicații comice, bazîndu-se pe modalitățile obișnuite în comedie. Deriziunea a apărut în teatru și în literatură, mai cu seamă în Occident, fie ca o reacție iconoclastă față de curentele tradiționale, fie din dorința de a cuprinde într-o sferă mai largă problemele omului contemporan incapabil să treacă peste criza de conștiință sau să-și regăsească încrederea în viitor. În țara noastră îmbinarea tragicului cu comicul, îmbogățirea formelor aflate la hotarul genurilor izvorăsc din dorința de a arăta complexitatea vieții dînd totodată posibilitatea cunoașterii ei. În multe țări din Occident teatrul a părăsit cadrul social pentru sfera existenței în sine, ca spațiu de desfășurare sau de anulare a omului. La noi teatrul a fost și este în continuare preocupat de problemele existenței în condiții specifice de loc și de timp, respingînd ideea că omul universal poate exista în afara unui spațiu geografic și social anume.

Ceea ce vom găsi însă atît în teatrul nostru cît și în cel occidental este transgresarea granițelor, renunțarea la formele tradiționale și separările convenționale între genuri, îndreptarea interesului îndeosebi asupra acelor puncte unde se îmbină tragicul și comicul. Sub influența teoriilor umaniste din Renaștere și chiar a clasicismului francez s-a considerat pînă nu de mult că separarea genurilor constituie o modalitate de adîncire și cunoaștere a naturii umane. Cu destul de multă greutate s-a acceptat, și în teorie, nu numai în practica artistică, faptul că interferența, explorarea pînă la epuizare a punctelor de întîlnire dintre durere și bucurie, dintre zîmbet și lacrimi sînt mult mai fertile pentru descoperirea adevărului și lărgirea implicațiilor ideatice și filozofice ale teatrului decît evitarea lor. De multe ori vălul gros al iluziilor și al autoînșelării este rupt cu mai multă rapiditate cu ajutorul rîsului decît al atitudinii grave. Bufonul din *Regele Lear* ne dezvăluie, înainte de a vedea cu ochii noștri, adevărata față a fiicelor mai mari, iar relațiile dintre prințul Hall, viitorul Henric al V-lea și tatăl său ne apar mai limpezi datorită parodierii monarhului de către Falstaff. Bisturiul comediei pătrunde adeseori mai adînc decît ne imaginăm, înlăturînd interpretările falsificate de obișnuință, comoditate, stereotipie sau teamă.

Prezența rîsului sau a ironiei în teatrul occidental nu înseamnă în mod automat îmbogățirea comediei. « Farsa absurdă » sau « farsa tragică », cum o numește Romul Munteanu în studiul [6] consacrat special acestei direcții, este o formă de graniță, depășind sau anulînd comedia. Eroul « farsei tragice » este tragic din punct de vedere ontologic, comic sau grotesc doar prin imposibilitatea depășirii propriilor lui contradicții și a limitelor irezolvabile în condițiile lumii lui ; jalnic și demn deoarece nu are nici un viitor, emoționant însă prin încercările disperate de găsire a unei soluții.

La noi un asemenea erou nu există, de aceea îmbinarea tragicului și comicului se realizează în ecuații noi care au dus atît la îmbogățirea comediei, cît și la accentuarea forței demascatoare a dramei sociale. Comedia s-a îmbogățit în țara noastră fie prin continuarea și dezvoltarea « comediei lirice », atît de bine reprezentată în perioada interbelică de Mihail Sebastian, Ion Sava și G.M. Zam-

[1] Benedetto Croce, *Estetica* (în rom. de Dumitru Trancă), București, 1971, p. 497.
[2] Wyllie Sypher, *Comedy*, New York, 1956.
[3] Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.
[4] J.L. Styan, *The Dark Comedy*, Cambridge, 1962.
[5] Martin Grotjahn *Beyond Laughter*, New York, 1957.
[6] Romul Munteanu, *Farsa tragică*, București, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

firescu, fie prin crearea unor forme noi, legate de tradiţiile noastre, de funcţia socială şi estetică a comediei destinate îndreptării relelor, demascării viciilor şi erorilor.

Prezenţa în dramaturgia noastră a unei solide tradiţii a comediei realiste, satirice, legată de realităţile sociale, confundarea adeseori totală a noţiunii de comedie cu comedia de moravuri au dus la impresia greşită că genul este pe cale de dispariţie, îndeosebi în epoca noastră cînd formele ei au devenit mai flexibile şi mai variate. Analizînd condiţia comediei româneşti contemporane, Roxana Eminescu, în studiul *Viziune comică şi structuri dramatice în teatrul românesc contemporan*, vorbeşte despre existenţa unui « hiatus produs la un moment dat în istoria comediei româneşti contemporane » [7], referindu-se cu deosebire la perioada 1944—1954. Valentin Silvestru în studiul său *Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană* descoperă că genul comic se află « în ultimii ani într-un relativ reflux » [8]. Ambii cercetători, cu toate că se referă la perioade diferite, au în vedere în primul rînd comediile satirice, lucrările lui Aurel Baranga, încercările satirice ale lui Al. Voitin, piesele sarcastice şi amare ale lui Teodor Mazilu şi Ion Băieşu. Arareori, în studiile şi cercetările consacrate comediei româneşti contemporane s-a vorbit despre D.R. Popescu, Marin Sorescu, Gelu Naum, Dumitru Solomon, Paul Everac, Ecaterina Oproiu şi Ovidiu Genaru ca autori de comedii, operele lor fiind înscrise, aproape fără excepţie, în rîndul dramelor sociale şi filozofice. *Dirijorul*, *Luminile Paradisului*, *Cezar, măscăriciul piraţilor* de D.R. Popescu, *Pluta meduzei* şi *Există nervi* de Marin Sorescu, schiţele dramatice ale lui Dumitru Solomon, lucrările lui Gellu Naum, *Cititorul de contor* de Paul Everac, piesele Ecaterinei Oproiu, debutul în dramaturgie al lui Ovidiu Genaru sînt însă încercări de înnoire a comediei care stau alături de satirele lui Aurel Baranga şi comediile groteşti ale lui Teodor Mazilu şi Ion Băieşu, adăugirile şi contribuţia lor constînd în asocierea planurilor lirice cu cele comice, a metaforei poetice cu exagerarea grotescă.

★

Problematizarea din ce în ce mai evidentă, caracteristică atît teatrului cît şi celorlalte forme ale artei contemporane, punerea în lumină a esenţelor, preferinţa vădită pentru parabole şi metafore, au dus la modificarea structurilor tradiţionale ale dramei. Dezbaterea directă a raporturilor dintre om şi istorie a adus uneori părăsirea procedeelor proprii dramei realiste cu implicaţii psihologice şi înlocuirea lor cu imaginile vizuale puternice şi mişcarea de mase, alegoriile şi miturile luînd astfel locul caracterelor şi stărilor sufleteşti.

Comedia, prin însuşi specificul ei, a fost dintotdeauna mai apropiată de stilizare decît drama, bazîndu-se pe expresivitatea şi imobilitatea marionetelor şi a măştilor, pe jocul exagerat al clovnului de circ. Cu toate acestea comedia realistă a respectat detaliile şi influenţele mediului social sau ale timpului, operînd adeseori cu aceleaşi procedee ca şi drama. Reîntoarcerea teatrului către joc, revitalizarea esenţelor şi a alegoriilor şi-au găsit un teren potrivit şi în comedie, cu atît mai mult cu cît o mare parte dintre modalităţile de expresie ale dramaturgiei contemporane, de la jocul burlesc pînă la masca puternic colorată şi exagerările carnavaleşti, sînt de provenienţă comică.

Nevoia de a comunica violent mutaţiile petrecute în viaţa socială au distrus acţiunea unitară considerată prea încetă şi conflictul gradat, cu desfăşurare logică şi bine motivată, punînd pe prim plan semnificaţiile puternice, desprinse din distanţele dintre semnificat şi semnificant, acţiunile paralele, repetiţiile, revenirile, finalurile asemănătoare cu începutul. Şi aici comedia s-a dovedit mai permeabilă şi mai deschisă decît drama, întîmplările neverosimile, coincidenţele imposibile, răsturnările spectaculoase făcînd parte din arsenalul ei de mijloace încă din cele mai vechi timpuri. În comedie întotdeauna sclavul a fost mai deştept decît stăpînul, iar acesta a mîncat adeseori bătaie de la servitorul său.

În întoarcerea teatrului către izvoarele lui originare, mituri, alegorii, farse populare, jocuri de carnaval, comedia s-a dovedit mai maleabilă, cu atît mai mult cu cît ea n-a pierdut niciodată legătura cu bunul simţ popular, alegîndu-şi eroii de preferinţă din rîndul oamenilor simpli. Schimonosind lim-

[7] Roxana Eminescu, *Viziune comică şi structuri dramatice în teatrul românesc contemporan*, în *Teatrul românesc contemporan*, Bucureşti, 1975, p. 111.

[8] Valentin Silvestru, *Atitudini creatoare în dramaturgia românească contemporană*, în *Clio şi Melpomena*, Bucureşti, 1977, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bajul pentru a sugera lipsa de comunicare dintre oameni, autorii teatrului absurd n-au făcut decît să întrebuinţeze procedeele clasice ale comicului de limbaj, stereotipia şi mecanizarea expresiilor comice.

Autorii de avangardă, începînd cu dadaiştii şi suprarealiştii, pînă lar eprezentanţii teatrului absurd şi generaţia contestatară americană din deceniul al 7-lea, au înlocuit piesa în trei acte cu lucrarea scurtă, într-un act, compartimentală, moleculară, cu particule independente care pot fi aşezate în orice ordine şi ierarhie, integrate sau dezintegrate, după dorinţă. Piesa scurtă, compartimentală, este familiară mai ales autorilor de comedii, oferind libertatea jocului, şi a efectelor rapide. În înlocuirea timpului şi a spaţiului real cu cel imaginar se simt şi influenţele cinematografice, ritmul specific al montajului filmic, mişcarea aparatului de luat vederi, dar în rapiditatea trecerilor din trecut în prezent, din planul obiectiv real în cel subiectiv sînt şi tradiţiile comice, lipsa totală de respect faţă de verosimil sau motivaţii cauză-efect.

Multe dintre aceste procedee proprii teatrului contemporan au intrat şi în comediile satirice, dar ele s-au dovedit mult mai potrivite cu comediile filozofice şi cu tragi-comedia.

Comedia românească contemporană se află într-un proces de lărgire permanentă a sferei de preocupări, înnoindu-şi modalităţile de expresie, apelînd la simboluri, parabole şi alegorii, apropiindu-se din ce în ce mai mult de tragic, potenţîndu-şi sensurile prin elasticizarea graniţelor dintre genuri.

Îmbinarea tragicului şi a comicului s-a realizat în dramaturgia noastră contemporană atît în cadrul unor acţiuni realiste, construite cu respect faţă de adevărul vieţii şi motivaţiile psihologice, cum avem în *La margine de paradis* de Ovidiu Genaru, cît şi prin introducerea extraordinarului în mijlocul obişnuitului, prin personificarea unor stări sufleteşti sau procese de conştiinţă, prin renunţarea la procedeele proprii teatrului-iluzie şi cultivarea metaforei deschise, a metaforei şoc, din *Luminile paradisului* şi *Dirijorul* de D.R. Popescu, *Pluta Meduzei* şi *Există nervi* de Marin Sorescu sau în *Insula* şi *Ceasornicăria Taus* de Gellu Naum.

Dominante tragice, dramatism puternic, grefat pe paradoxuri comice avem şi în piesele lui Dumitru Solomon şi Ecaterina Oproiu, autori care păstrează respectul faţă de realitate, construindu-şi personajele pe baza unor subtile observaţii şi analize psihologice, angrenate însă în acţiuni de tip mozaical, cu influenţe cinematografice, în piese scurte, explozive, în succesiuni « stop-cadru ».

Cunoaşterea legilor sociale, a faptului că omul îşi poate schimba destinul, dă scriitorului epocii socialiste încredere în el însuşi şi în viitor, materializată nu numai în finaluri optimiste ci mai ales în procesul de transformare caracterologică a unor personaje, în conştientizarea lor treptată, în recuperarea lor. Această transformare, superficială, epidemică, de circumstanţă uneori în comedia satirică unde pe prim plan se pune demascarea răului, este mai verosimilă, mai adevărată în piesele aflate la graniţa dintre tragic şi comic, unde observarea naturii umane se face mai amplu, mai nuanţat. Sentimentul de înstrăinare, alienarea omului faţă de condiţiile şi datele momentului în care trăieşte, le găsim uneori şi în tragi-comediile noastre, dar fără tendinţa de generalizare absolută şi categorică, fiind însoţite de explicaţii de ordin istoric şi social. În *Luminile paradisului*, omul este transformat în animal dar acest lucru se întîmplă numai în societatea în care savanţii îşi uită îndatoririle lor şi fac totul pentru bani. În *Cititorul de contor* avem de-a face cu greşeli posibile, dar cu greşeli limitate la un individ şi la o anume perioadă a vieţii lui. La fel şi în *La margine de paradis* de Ovidiu Genaru, suferinţele îndurate pe nedrept sînt legate de o anumită perioadă istorică. În piesele Ecaterinei Oproiu avem numeroase momente de înstrăinare, de suferinţă, de lipsă de înţelegere şi comunicare reală între oameni, legate însă de anumite circumstanţe. Cercetătorul german Werner Mittenzwei, ocupîndu-se pe larg de problema alienării în general în literatură şi în mod special de posibilitatea apariţiei acestui sentiment la autorii din ţările socialiste, arată în *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama* că, spre deosebire de dramaturgii ţărilor occidentale, la autorii socialişti caracterele sînt întotdeauna zugrăvite « urmărindu-se raportul dialectic dintre datele individuale şi cele sociale »[9].

[9] Werner Mittenzwei, *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama*, Berlin und Weimar, 1969, p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Îmbogăţirea comediei în epoca contemporană la noi în ţară s-a realizat şi prin accentuarea elementelor satirice dar şi prin adîncirea implicaţiilor grave, prin prezenţa tragicului alături de comic. În perioada interbelică această asociere a avut loc în cadrul comediei amare şi a comediei lirice, respectîndu-se adevărul vieţii. Astăzi tragicul şi comicul îl avem îndeosebi în comedia metaforică, în comedia de semnificaţie, în piesa cu un pronunţat caracter filozofic.

Între *Dona Juana* de Radu Stanca şi *Muntele* de D.R. Popescu, sînt nu numai trei decenii ci mai ales o mare acumulare de experienţă teatrală, o înţelegere cu totul nouă a modului în care pot fi asociate aspectele contradictorii în faptele obişnuite de viaţă, binele şi răul, frumosul şi urîtul din univers stînd alături nu numai în evenimentele ieşite din comun ci şi în cele mai cotidiene.

Şi în *Dona Juana* şi în *Muntele* avem un cadru de legendă, dar tragicul şi comicul se îmbină la fel de bine şi în ambianţa obişnuită a unei simple prăvălii cu coroane mortuare, la margine de drum sau în modeste camere de subsol. La Radu Stanca se pot detecta procedee şi filiaţiuni romantice, asocierea datelor contradictorii sau, din contră, opunerea lor fiind o materializare a ideilor formulate încă de Victor Hugo în prefaţa la *Cromwell*. La D.R. Popescu, înflăcărarea romantică există în idealul uman propus prin Dromichetes, dar studierea şi disecarea realităţii se face tăios, rece, obiectiv, ca o analiză chimică de laborator.

Faptul obişnuit de viaţă, întîmplarea banală au format susbstanţa comediei amare din perioada interbelică. Aceste fapte există în multe dintre lucrările contemporane, dar în timp ce în *Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu obişnuitul reprezintă obişnuitul, astăzi este o metaforă. Apa care-i înecă pe eroii lui Dumitru Solomon în *Apa* este simbolul conformismului, al acceptării fără murmur a oricăror condiţii.

Avem în literatura noastră contemporană şi o tragi-comedie realistă, un gen apropiat de drama socială, tratînd de cele mai multe ori aceleaşi probleme, diferenţierile fiind destul de greu de sesizat, reieşind mai degrabă din detaşare şi neimplicare decît din exagerare. *La margine de paradis* de Ovidiu Genaru poate fi tratată foarte bine ca o dramă psihologică. Benedict Paşalega e un om cinstit, care suferă pe nedrept consecinţele unor hotărîri arbitrare. Întreaga lui existenţă a fost marcată de această injustiţie, de aruncarea lui în închisoare şi defăimarea numelui şi a trecutului său. În mod firesc ar fi putut să lupte, să protesteze, să ceară să i se facă dreptate, dar a preferat să stea retras, suferind cu demnitate, păstrînd o atitudine de frondă negativistă. Încăpăţînarea lui a devenit încăpăţînarea întregii familii, a soţiei lui care-şi cîştigă existenţa făcînd coroane mortuare şi a fiicei lor, o modestă funcţionară capricioasă şi răutăcioasă.

În această frondă inutilă şi în încercările absurde de păstrare a demnităţii de odinioară descoperim comicul, un comic amar dar în acelaşi timp vizibil. O simplă schimbare de accent, o uşoară deplasare a echilibrului şi drama socială a devenit o tragi-comedie cu dureri şi bucurii, cu disensiuni şi împăcări. În final Benedict Paşalega moare, dar nici moartea lui nu ne aruncă în zonele dramaticului, dispariţia fizică coincizînd cu renaşterea lui morală şi intelectuală, cu repunerea lui în drepturi.

O tragi-comedie interesantă avem şi în *Cititorul de contor* de Paul Everac. Arhitectul Gheorghe Jinga, la fel cu Benedict Paşalega, ar fi putut fi un erou de dramă, dar nu este, nu numai pentru că a făcut greşeli şi caută să scape cu orice preţ de urmările lor, ci mai ales pentru că nu este capabil să se împace cu conştiinţa lui care-l mustră sub înfăţişarea unui obsedant cititor de contor. Exasperat, la un moment dat arhitectul îl ucide pe duşmanul lui, dar ... ca într-un hazliu « *grand-guignol* », cititorul reapare împreună cu soţia eroului principal, pe care a salvat-o dintr-o încurcătură.

La fel cu Ovidiu Genaru şi Paul Everac, Dumitru Solomon şi Ecaterina Oproiu respectă adevărul de viaţă, uneori chiar pînă la cele mai fine detalii. Dialogurile monologate, confesiunile subiective, structurile moleculare, particulele care pot fi reaşezate în permanenţă într-o nouă ordine, finisate de Dumitru Solomon cel mai adesea sub forma schiţelor dramatice independente, a piesei scurte, sau de Ecaterina Oproiu ca piese segmentate, pun în evidenţă numeroasele contradicţii ale omului contemporan, relevînd astfel în mod convingător identitatea comicului şi tragicului în substanţă şi chiar şi în aparenţă.

Pornind de la conflictul între generaţii, clasic şi tradiţional în comedie, după cum şi de la optica firească a genului care-i arată pe tineri superiori bătrînilor, Dumitru Solomon a renunţat însă în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Neînțelegerea la sensurile optimiste ale acestei victorii, preferînd să arate doar rezultatele dezastruoase ale compromisului. În *Ignoranții*, mișcarea clasică de revenire la punctul inițial a lui Hopa Mitică sau a diavolului de bilci din «*la boîte au diable*», se transformă într-un admirabil mijloc de satirizare a prostiei, în timp ce certurile de familie și cicălelile soției din *Insomnie* relevă lipsa de comunicare dintre oameni. Discrepanțele dintre ceea ce cred oamenii despre ei și ceea ce sînt în realitate le avem rezolvate cu ironie și haz în *Balenele*, unde e suficientă apariția unui vînzător de balene pentru cămăși pentru ca sinucigașul să renunțe la intențiile lui funeste sau în *Uzurpatorul* cînd Insul 2 se urcă pe scara pregătită anume de Insul 1.

Un serios studiu de caracter realizat cu conștiinciozitatea unui nou Teofrast avem în *Curiozitate*, cînd descoperirea adevărului se face în sine, fără nici o legătură cu viața, ca un joc inutil. Absurditatea războiului este din plin demascată în *Generalul* și în *Inamicii*, ultima amintind chiar de *Picnic pe cîmpul de luptă* de Arrabal.

În toate piesele într-un act, ca dealtfel și în *Fata Morgana* sau în dramele filozofice, Dumitru Solomon se arată neîntrecut în îmbinarea observației comportamentului omenesc cu tehnicile clasice ale teatrului de bilci, ale circului, ale formelor de cabaret și music-hall. Repetițiile, *quiproquo*-urile, lipsa de identitate a personajelor, asemănarea lor pînă la confuzia totală sînt însă numai pretexte pentru examinarea lucidă a slăbiciunilor sau greșelilor contemporanilor. El condamnă cu aceeași tărie ca și autorii satirici mediocritatea, ipocrizia, minciuna, dar mijloacele lui diferă, preferînd, în locul unor indicații precise, o privire mai depărtată dar și mai cuprinzătoare. În *Apa*, unde eroii sînt indicați doar prin litere de alfabet, X, Y și Z, renunțarea la numele proprii este un semn direct al lipsei lor de valoare, al inconsistenței sufletești, al lașității cu care acceptă tot ceea ce li se cere. În *Focul* avem un tablou sugestiv, grotesc și neliniștitor al rezultatelor la care ajungi atunci cînd știi să argumentezi logic. Eroii asistă fără să protesteze la incendierea unei case deși știu că ceea ce fac e greșit, ba chiar criminal. Cuvîntul cu care creezi o lume de iluzii, cuvîntul cu care poți să înșeli și să minți este demascat mai ales în *Superba*, *nevăzuta cămilă*. Uneori comicul și tragicul se îmbină și prin anularea lor reciprocă, veselia fiind înlocuită cu tristețea, visele anulate de realitatea crudă. În *Joc*, asistăm la conversația poetică, cu aer de glumă, a doi tineri funcționari ascunși în spatele unor ghișee. Dar dorința lor de a fugi în mijlocul naturii se arată a fi doar iluzie atunci cînd părăsesc ghișeele și vedem că nu sînt decît doi bieți paralitici în cărucioare de invalizi. În *Acoperișul* Bărbatul și Femeia nu se mai recunosc, dar situația lor nu este deloc identică cu aceea a domnului și doamnei Martin din *Cîntăreața chelă* de Eugen Ionescu ci își are explicația în războiul care i-a despărțit fără milă. Uneori oamenii sînt depășiți de forme. În *Orient-Expres*, Fata de la ghișeu și Călătorul nu se înțeleg atîta timp cît încearcă să comunice în condițiile obligate ale serviciului, fiecare dintre ei fiind sclavul întrebărilor și al răspunsurilor stereotipe.

În piesele lui Dumitru Solomon, eroii trec uneori pe lîngă fericirea lor fără să-și dea seama *(Vorbe, vorbe, vorbe)*, dar sînt în stare uneori să-și repare greșelile. În *Șoseaua noaptea*, o interesantă piesă radiofonică, eroina refuză să accepte soluțiile compromițătoare, avînd curajul să rămînă alături de un om adevărat.

Ironia ca poziție și modalitate de analiză o avem și în parabolele filozofice, *Socrate*, *Platon* și *Diogene*, *cîinele*, dar gravitatea dezbaterilor și implicațiile lor le păstrează în domeniul dramei de idei spre deosebire de *Scene din viața unui bădăran* unde dinamitarea acțiunii unitare și jocul cu adevărul și minciuna ne duc în sfera tragi-comediei. La fel ca și în schițele dramatice, și în *Scene din viața unui bădăran* atenția a fost mutată de la acțiune la semnificație, de la faptul scenic la valoarea lui simbolică, urmărindu-se natura schimbătoare a omului, dificultatea de a fi egal cu tine însuți, consecvent cu propriile hotărîri. Recunoscînd unele asemănări cu *Mizantropul* de Molière, piesă de la care a pornit, însă cu spirit polemic și atitudini independente, Dumitru Solomon întreprinde în această comedie o disecție severă a unor defecte morale ale societății noastre. Într-un joc ironic, amuzant, amar, de-a prietenia, dragostea, sacrificiul, oamenii se descoperă pe ei înșiși. Eroul principal este bine-înțeles un Alceste al zilelor noastre, un critic intransigent care nu vrea să sprijine cu nici un preț banalitatea și mediocritatea care vor să irumpă sub forma pasiunii unui impostor pentru a deveni autor dramatic. O iubită care-l acceptă și nu-l acceptă, un prieten care ar vrea să-l imite și o fată din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

provincie, nepoata vecinei de bloc, care vrea să-l smulgă din capitală și să-l ducă în liniștea patriarhală a copilăriei ei, îl înconjură cu dorințele și capriciile lor pe noul Alceste.

Depășirea sensurilor imediate ale faptelor, ajungerea la esențializare, la acțiunea cu caracter simbolic și metaforic, compusă însă după legile cinematografice, montate cu fantezie și ingeniozitate le avem și în piesele Ecaterinei Oproiu, *Nu sînt Turnul Eiffel* și *Interviu*. Legate în bună măsură și de experiența ei reportericească, lucrările Ecaterinei Oproiu nu au o construcție închegată și unitară, dar sensul este întotdeauna limpede, constînd în adevărul de viață dezbătut și nu în fabula propriu-zisă.

Intitulată « pseudo-comedie », *Nu sînt Turnul Eiffel* pune problema descoperirii părților slabe, fragile ale omului și necesitatea împăcării cu ele. Zîmbetul autoarei în fața tribulațiilor eroilor ei este ironic dar în același timp și indulgent. El și Ea, la fel cu eroii lui Dumitru Solomon, impersonali și anonimi ca și eroii teatrului expresionist, reprezintă bărbatul și femeia în căutarea unui sens al vieții. Autoarea nu i-a lăsat însă suspendați între cer și pămînt ci i-a pus să trăiască și să existe, să lupte și să caute în condițiile vieții noastre, făcînd față unor greutăți proprii momentului actual, El și Ea se întîlnesc, undeva la marginea unei șosele, așteptînd un autobuz. Amîndoi sînt tineri dar singuri, dezorientați, trecînd prin vicisitudinile unei existențe obișnuite dar și neobișnuite. Nu au locuință, nu au aragaz, prietenele îi fac repreoșuri eroinei că nu se îngrijește și nu este la curent cu moda. Mai mult decît atît, la ei a venit să locuiască și tatăl lui, un bătrîn parazit, pretențios. Au copii și odată cu ei apar noi neînțelegeri. Se despart, se caută și se regăsesc abia în final.

Interviu, piesă consacrată condiției femeii în societatea contemporană, analizată, luminată, dezbătută din diferite unghiuri, cu o permanentă oscilație între rîs și plîns, între dramă și comedie, se încadrează tot în rîndul lucrărilor aflate la interferența genurilor. Aluzia la marile mituri, îndeosebi la mitul lui Ulise și al Penelopei adîncește caracterul de universalitate al temei, ajutînd atît la lărgirea semnificațiilor cît și la acesibilitatea ei. Concluzia autoarei este pătrunsă de încredere în om, în ciuda unor șovăieli, spunînd limpede că pe viitor Penelopa trebuie să plece alături de soțul ei pe mare și nu să stea să-l aștepte resemnată și cuminte, dar optimismul este cenzurat de numeroasele constatări făcute pe marginea prejudecăților legate de destinul femeii, prezente încă în mentalitatea noastră, a obstacolelor reale care mai există în calea egalității între sexe.

★

Secole la rînd separarea categorică a tragicului și a comicului a fost facilitată și de sfera problemelor tratate în cele două genuri. Tragediei i-au aparținut raporturile omului cu universul, descoperirea sensului existenței, în timp ce comediei i-a revenit misiunea să se preocupe de omul trăind în societate, de legăturile lui cu semenii și cu familia, de moravurile și obiceiurile lui.

Odată cu Shakespeare aceste deosebiri au dispărut, deoarece bufonul stă alături de Regele Lear iar Hamlet face pe nebunul pentru a afla adevărul. Teatrul contemporan a continuat atitudinea iconoclastă față de separarea genurilor afirmată de Shakespeare, mărind însă și confuziile și coincidențele.

În teatrul nostru , cele mai dificile probleme le ridică din acest punct de vedere creația lui D. R. Popescu, unde grotescul înseamnă drama iar suferința este privită cu umor rece sau cu ironie malițioasă. Cu toate acestea și la el se pot face diferențieri, refuzul empatiei dîndu-ne certitudinea că sîntem în fața unei comedii, în timp ce angajarea pătimașă din *Acești îngeri triști* și *Pasărea Shakespeare* nu lasă îndoieli în legătură cu implicațiile dorite de autor. Aceeași distanțare ne ajută să numim comedii *Lupoaica mea*, *Pluta Meduzei* și *Există nervi* de Marin Sorescu în timp ce *Matca*, *Paracliserul* și *Ion*, sînt drame.

În *Luminile Paradisului*, Rop, savantul preocupat doar de matematica lui scarbădă, insensibil la apelurile vieții, nu ne trezește decît dispreț. Transformarea în manechine umplute cu rumeguș a eroilor din *Dirijorul* se produce pe nesimțite și fără durere, deoarece știm foarte bine că ei nu au reprezentat niciodată valori morale, gesturile și cuvintele lor nefiind altceva decît obișnuință, stereotipie și comoditate.

Denunțarea aceluiași proces de dezumanizare o avem și în comediile lui Marin Sorescu. În *Pluta Meduzei*, încercările Teu-lui, ale Metrului și ale celorlalți anonimi, numiți simplu Insul I, II, III, IV, V și VI, de a ajunge în cosmos cu o rachetă de cîrpe este ridicolă. Nu ne pare rău cînd dispar

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deoarece ei nu au fost oameni, nu au trăit cu adevărat, ci doar simple fantoșe hrănite cu iluzii și minciuni. Primejdia autoamăgirilor o avem și în *Există nervi*, unde Ion cu toate că este în propria lui casă cedează în fața celor ce-i spun că este într-un tren.

În *Lupoaica mea* și în *Cezar, măscăriciul piraților*, fundalul istoric și personajele cu o identitate cunoscută oferă dramaturgilor posibilitatea unor legături și implicații mai largi decît în lucrările anterioare. Romulus și Remus din *Lupoaica mea* și chiar Cezar din piesa lui D.R. Popescu, construiți cu fantezie debordantă și umor sînt semne ale goanei absurde și stupide după bunurile materiale, după non-valoare. Bătălia dintre Romulus și Remus pentru împărțirea lumii are loc într-o sală de box, antrenînd distrugerea a tot ceea ce există în jurul lor. Cu toate că la un moment dat cei doi frați sînt cuprinși de remușcări și realizează cît de inutile sînt cruzimile și lăcomia, lupta lor reîncepe, rațiunea dovedindu-se neputincioasă în fața dorinței de posesiune.

Mai îndrăzneț în construirea unui dialog sfîchiuitor și a imagisticii burlești, D.R. Popescu pune în *Cezar, măscăriciul piraților*, problema imposibilității de a ști cu exactitate cine se ascunde în spatele unei măști, hainele și titlurile anulînd valoarea și identitatea. Pornind de la un pretext istoric, și anume de la prinderea lui Cezar de către pirați, dramaturgul și-a imaginat două lumi, prima a piraților care ucid cu sînge rece dar și cu naivitate și a Romei, aparent apărătoarea omului dar în fond o școală a asasinatelor rafinate și a crimelor ascunse.

Istoria atît de generoasă în subiecte i-a oferit lui D.R. Popescu și materialul faptic pentru una dintre cele mai frumoase comedii poetice din teatrul noastru contemporan, și anume pentru *Muntele*.

Poate părea ciudat faptul că am integrat *Muntele* în rîndul tragi-comediilor, cînd ar fi mult mai potrivită prezența la granița dintre eroic și comic. Păcală, eroul popular făurit din visele dar și din experiența milenară a poporului nostru, trist dar și vesel în același timp, nu și-a aflat încă un loc potrivit pe scenă. D.R. Popescu este dramaturgul care a simțit acest lucru, intuind însă în Păcală în afara glumelor și a optimismului său o infinită tristețe dar și certitudinea nemuririi, povara mîndră a perenității. *Păcală, regele Troiei* este o variantă a acestui personaj, o propunere ciudată și interesantă a unui conducător, conștient de forța dar și de sărăcia lui. Eroul din *Păcală, regele Troiei* este tragi-comic, grotescul și vizibilul fiind acceptate conștient ca un dat firesc. În Dromichaites, grotescul a făcut loc eroicului și împlîntarea eroului într-un cadru istoric și în evenimente reale i-a dat măreție, temperată însă de luciditate.

Dromichaites, regele geților, face pe bufonul și crescătorul de albine peste zi, dar noaptea conduce oștile importiva lui Lisimach, cîștigînd victorii după victorii. Cu aerul lui blînd, șăgalnic, cumsecade, el știe să-și impună voința, devenind atunci cînd trebuie tăios ca o sabie și aspru ca viforul.

Muntele este o replică românească, stenică și optimistă, dată lui *Romulus cel Mare* de Friedrich Dürrenmatt, punîndu-se în locul unui imperiu aflat pe pragul prăbușirii o lume care se naște. La fel cu Romulus cel Mare, și Dromichaites și-a luat masca bufonului, dar în timp ce primul lasă ca armatele lui să fie învinse, cel de-al doilea își înfrînge hotărît dușmanii.

Comediile lui Gellu Naum sînt departe de a avea implicațiile dramatice ale lucrărilor lui D.R. Popescu sau Marin Sorescu. Ele aparțin cu mai multă limpezime comediei, dar unei comedii de tip metaforic, construită cu cele mai fanteziste mijloace suprarealiste. Unul dintre cei mai buni poeți avangardiști din anii «30», Gellu Naum a introdus și în teatru, la fel ca în versurile lui, structuri noi, polemizînd cu procedeele tradiționale, dar și cu exagerările moderniste. *Ceasornicăria Taus* este o parodie a întregului arsenal de mijloace dadaiste, suprarealiste, futuriste, foviste, onirice, freudiste, absurde, inutile și ridicole atunci cînd sînt luate în sine. În piesa lui avem personaje dedublate, chinuite de obsesii sexuale, paranoice, evoluînd în ritmuri halucinante dar și hazlii. Nu lipsesc din această inteligentă și suculentă parodie nici procedeele pieselor sentimentaliste cu iubiri brusce și dispariții misterioase. Timpul și spațiul nu există, după cum nu există nici evoluția și nici mersul înainte, fiecare moment însemnînd o revenire la punctul de plecare. Maus este de doi ani în ceasornicăria lui Taus, dar acesta nu l-a văzut niciodată, în timp ce fiica lui îl iubește încă din copilărie. Doamna Burma abia și-a înmormîntat soțul și pornește din nou să-și împartă farmecele tuturor celor care o doresc. Klaus este și el însuși dar și soția lui, atitudinile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui fiind în permanenţă duble, ale lui şi ale soţiei, unitatea iniţială a fiinţei umane, omul androgin sau omul sferic dinaintea împărţirii lui, realizîndu-se astfel într-un ridicol pantagruelic.

Sîntem copleşiţi fără îndoială în piesa lui Gellu Naum de inventivitatea lui inepuizabilă, uneori gratuită, eficace însă atunci cînd vrea să pună în lumină caracterul vetust al procedeelor luate în sine, fără justificare şi fără motivare.

Dacă *Ceasornicăria Taus* este o dispută cu procedeele artistice lipsite de conţinut, *Insula* este o dispută cu lipsa de valoare morală. Robinson Crusoe, Bătrînul Selkirke, Mary Selkirke, Adelaide Selkirke, Randolph, Sirena, Căpetenia beduinilor, Pierre Sourcouf sînt ipostaze satirizate ale lipsei de valoare. Pornind de la o imaginară şi ironică reconstituire a existenţei lui Robinson Crusoe, Gellu Naum ne înfăţişează într-o acţiune voit abracadabrantă, plină de contraziceri şi răsturnări, ridicolul oamenilor care afirmă despre ei că sînt altceva decît sînt în realitate. Robinson Crusoe se crede marele şi unicul naufragiat, Piratul cel mai mare dintre piraţi, dar în fond ei nu sînt decît nişte jalnici lăudăroşi. Ancorarea în realitatea zilelor noastre şi aluziile la evenimentele contemporane, la colonialism, la imperialism, la segregaţia rasială sînt multiple. Vineri, sclavul lui Robinson Crusoe, pe care acesta îl învaţă să fie om, ştie în realitate mult mai multe lucruri decît stăpînul lui iar încăpăţînarea cu care familia Selkirke îşi păstrează onoarea, care nu mai există de multă vreme, este mai mult decît ridicolă.

Comediile parodistice ale lui Gellu Naum, în care variabilele devin invariante şi extremele se ating, în care omul se topeşte în forme vegetale sau animale şi materia capătă suflet, sînt un exerciţiu admirabil pentru punerea în lumină a contradicţiilor, ajutîndu-ne să descoperim cu uşurinţă lipsa de valoare mascată cel mai adesea în valoare autentică atît în viaţa noastră particulară cît şi în cea publică.

Continuînd tradiţiile lui I.L. Caragiale şi Mihail Sebastian sau din contră căutînd drumuri noi, autorii noştri au rămas şi rămîn conştienţi de răspunderile lor, străduindu-se să răspundă exigenţelor şi nevoilor omului contemporan, îmbogăţind în permanenţă mijloacele de expresie ale comediei, ajutînd la creşterea rolului ei educativ şi formativ, la întărirea autorităţii şi importanţei ei în teatrul contemporan.

TRAGIQUE ET COMIQUE DANS LA DRAMATURGIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

L'étude envisage les tendances nouvelles manifestées dans le théâtre, surtout en ce qui concerne la combinaison entre le tragique et le comique. L'auteur y démontre que l'enrichissement de la dramaturgie contemporaine s'est réalisé dans le monde entier par la disparition des différences, jadis si puissantes, entre le tragique et le comique. Les pièces portent à présent les étiquettes les plus surprenantes et paradoxales : «comédie triste», «tragédie gaie», etc., indiquant par là qu'entre la tristesse et la joie il n'y a pas de frontières.

En Roumanie la tendance à effacer ces différences se manifeste dès la période de l'entre-deux-guerres dans la création de Mihail Sebastian, G. M. Zamfirescu, Ion Sava, enregistrant une véritable explosion au cours de la dernière décade, dans les œuvres de Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Gellu Naum, Ovidiu Genaru et Paul Everac. Les auteurs recourent à des procédés réalistes ou à des métaphores, leurs héros ont des caractéristiques sociales et psychologiques exactes ou, par contre, représentent des symboles, cependant le but des écrivains reste toujours celui de mieux connaître la réalité, d'y entreprendre une investigation plus convaincante.

Les pièces roumaines contemporaines qui se situent aux confins du tragique avec le comique mettent mieux en lumière la condition humaine, tout en gardant la confiance dans l'avenir et la capacité de vaincre les vicissitudes. C'est en cette attitude précisément que réside l'originalité des écrivains roumains.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERELE CONFLICTUALE ÎN TEXTUL DRAMATIC

GHEORGHE STANA

Studiile de stilistică a operelor dramatice pot suscita întotdeauna argumente pro și contra în perspectiva spectacolului. Am putea afirma că ambele sensuri sînt la fel de justificate, dacă ele n-ar fi în aceeași măsură unilaterale. Există o veche dispută care a dat naștere la o seamă de polemici de-a dreptul acute în cadrul vieții teatrale. Cînd se afirmă supremația textului dramatic sau se susține ideea «textului ca pretext», justificările sînt la fel de convingătoare și, în realitate, ambele tendințe s-au confirmat prin valoarea spectacolelor realizate.

Nu e intenția noastră să încercăm aici o sistematizare sau o argumentare a acestor două tendințe. Dacă am amintit însă de aceste două direcții prezente în gîndirea teatrală este numai pentru că soarta studiilor de stilistică depinde în mare măsură de aceste sensuri, și, mai ales, de argumentele care stau la baza celor două puncte de vedere.

În măsura în care rezultatele unor asemenea cercetări vizează direct modul de realizare a spectacolului este însă necesar să ne înscriem în cadrul acestor tendințe și să ne fixăm cît de cît poziția. În acest sens, vom afirma că, în cadrul analizelor, am căutat reperele care vizează tensiunea scenică, încercînd să punem în evidență aspectele (incifrările) care stau la baza unei lecturi intens conflictuale.

Spațiul restrîns nu ne va permite o abordare completă a problemei, încercarea noastră fiind de natură să atragă atenția asupra cîtorva aspecte care condiționează o lectură conflictuală a textului dramatic.

Dat fiind faptul că analizele noastre vor urmări și structurile fonetice (spectrele și structurile vocalice), părînd că ne îndepărtăm prea mult de întreg, trebuie să facem o remarcă esențială înainte de a trece la fondul lucrării, și anume că fiecare operă este un întreg indestructibil și că fiecare element, fiecare nivel implicat în text, își are influența lui anume asupra celorlalte elemente sau nivele.

Pe de altă parte, semnificația unei opere nu se poate cuprinde între coperțile unei cărți, întregul operei însemnînd și timpul ei de apariție, cu tot repertoriul de date pe care-l implică acest fapt : de la biografia autorului la biografia societății, de la istoria artelor pînă la repertoriul de cuvinte înregistrate de un dicționar. Recapitulînd acest adevăr banal, ținem să înscriem formele stilistice în acest cîmp de influențe, notînd că elementele stilistice sînt nu numai forme frumoase, de efect, ci sinteze ale acestor parametri, constituind nuclee de semnificație în cadrul textelor, repere în descifrarea tensiunilor dramatice.

Se pune acum o întrebare firească : ce nivel este esențial într-un text ? Desigur că cel semantic. Răspunsul nu este fals, dar poate genera o înțelegere falsă a lucrurilor.

«Toată literatura este protest», afirmă Richard Wright, «nu toate protestele au fost literatură», ne amintește James Baldwin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cele două notaţii reunite ne indică de ce acreditarea planului semantic ca esenţial poate denatura realitatea artistică.

În contextul pe care l-am creat se relevă şi mai pregnant afirmaţia că toate elementele unui text dramatic sînt la fel de importante : de la spectrul fonetic al cuvintelor, pînă la structura generală a operei respective.

«Ideea însăşi a construcţiei operei de artă înseamnă trecerea de la dezordine la ordine şi folosirea arbitrariului pentru a atinge necesitatea », observă Paul Valéry.

Căutarea aspectelor negentropice ale unei opere înseamnă deci reliefarea informaţiei înscrise de fiecare nivel, înseamnă depistarea acelei lecturi identice cu cea a autorului, înseamnă surprinderea tensiunilor care au generat însăşi intenţia de comunicare, înseamnă, în final, reconstituirea datelor care au guvernat opţiunea formelor.

Credem că o asemenea lectură este necesară, indiferent de modul în care va fi valorificat textul în cadrul spectacolului.

Vom prezenta în continuare cîteva analize, încercînd să consemnăm informaţia specifică şi influenţa pe care o exercită diferitele forme de expresie asupra interpretărilor (montărilor) scenice, ca reflex al informaţiei specifice pe care o conţine fiecare formă în parte în cadrul sistemului de comunicare verbal. (Considerăm că structurile (sintactice, poetice etc.) fac parte şi ele din sistemul de comunicare verbal).

Se acceptă în general că fiecare text necesită o anumită interpretare, că replicile par mai uşor de pronunţat în prezenţa stării adecvate, remarcîndu-se că unele texte au darul de a purta pe interpret spre starea necesară momentului dramatic.

Am putea afirma că, în asemenea cazuri, există întotdeauna un nivel negentropic care-şi pune amprenta asupra interpretării prin informaţia pe care o presupune algoritmul sau caracteristica comună a elementelor ordonate.

Exemplul prezentat în continuare este o replică a lui Gelu Ruscanu, personaj în piesa *Jocul Ielelor* de Camil Petrescu :

— «Aşa cum a făcut tata »

AA U A ĂU A A

Care sînt elementele care fac ca această replică să depăşească caracterul de simplă constatare a paralelei, implicînd în înţelesul ei certificarea personajului, obsesia gîndului, hotărîrea deznodămîntului, opţiunea pentru un anumit deznodămînt ?

Obsesia paralelei este susţinută de suita vocalică « A » :

AşA . . . . . .tAtA

Apoi simetria vocalică a frazei, simetrie care îi dă replicii un caracter finit, este un suport perfect pentru a exprima momentul de înţelegere a destinului paralel şi de hotărîre de a finaliza această paralelă. Sensul oricărei simetrii este acela de echilibru, astfel încît fixarea (recunoaşterea) axei de simetrie reduce totul la datele iniţiale, eliminîndu-se orice incertitudine asupra evenimentelor ulterioare.

Simetria vocalică «AAUAĂUAA », încifrează în acest sens finalul piesei în care asistăm la

sinuciderea personajului, exact aşa cum tatăl lui «s-a sinucis cu revolverul pe care i l-a trimis iubita lui ».

Nu este o exagerare să afirmăm că această replică încifrează de fapt întreaga structură a piesei, şi am putea spune că întreaga căutare a personajului a fost de fapt *căutarea simetriei care să-l exprime.* Replica de deznodămînt este construită conform întregii piese. Se exprimă nu doar personajul, ci piesa însăşi prin acest moment. Prin simetrie se poate descifra semnificaţia a o serie de scene, se motivează structural prezenţa în distribuţie a o serie de personaje. Vom mai reveni asupra aspectelor pe care le implică simetria în momentul cînd vom aborda structura generală a unei piese.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acum dorim să subliniem doar faptul că sensul unei replici rezidă și în structura ei fonetică încifrările realizate susținînd sau relevînd sensul unor indicații explicite ale autorului. De exemplu la această replică autorul notează că personajul este «copleșit ». Conform cu datele prezentate, personajul este copleșit de *înțelegere*, de *opțiune necesară*, de *hotărîre*, oralitatea replicii fiind mai aproape de expresia unei stări *acut lucide* decît de expresia *revelației dureroase*. Reformulînd indicația autorului am putea afirma că personajul este «copleșit de luciditate ».

În continuare vom aborda un alt nivel : nivelul *lexical*. Acum cîțiva ani presa franceză a anunțat, pe baza unui studiu atent, frecvența cuvintelor din presa de acum 100 de ani și de azi. Iată rezultatul :

1871	*1971*
iubire	automobil
pasiune	viteză
femeie	femeie
crimă	război
frivolitate	lună
	narcotice

(cuvîntul «iubire » apare abia pe locul 9)

Vom remarca faptul că nu doar rangul cuvintelor s-a schimbat, dar chiar repertoriul de cuvinte este altul. A apărut desigur o nouă optică asupra lumii, o lume cu alte conflicte, și ne putem aștepta ca intensitatea conflictuală a unor cuvinte să fie altfel resimțită în timp.

În fond, un proces identic se întîmplă și cu formulările care apar în operele dramatice și în extensie, cu însăși temele abordate.

Valoarea conflictuală a unui cuvînt ar putea fi surprinsă integral în măsura în care dicționarele ar putea să noteze anul cînd a apărut cuvîntul, anii cînd a circulat cu cea mai mare frecvență, în ce medii sociale a circulat cu prioritate, în ce măsură a fost refuzat sau ignorat de anumite medii, ce înțelesuri a cumulat în medii diferite, raporturile socio-culturale dintre aceste medii sociale etc.

Desigur, este foarte greu să mențiii controlul limbii în asemenea măsură, dar teoretic un asemenea demers este posibil, iar din punct de vedere al lecturii operelor dramatice este chiar necesar.

Să ne amintim de piesele lui I.L. Caragiale, care se bazează în mare măsură pe limbaj în declanșarea tensiunilor dramatice.

Să ne oprim la scena citirii ziarului din piesa *O noapte furtunoasă*, și să ne amintim de acel «a mânca poporul », care datorită unei confuzii între românescul *a mînca* și franțuzismul «a manca » (de la *manquer* — a lipsi), tensionează întreaga scenă, caracterizînd nu doar pe Ipingescu și pe Jupîn Dumitrache, dar și presa timpului, pe semnatarul articolului, și în final distanța dintre două medii sociale. Franțuzismul devine unul din semnele de susținere a conflictului în întreaga piesă.

Ziița amestecă vorbirea de mahala care cuprinde cuvinte ca « pastramagiu », « țațo », « mitocan », cu vorbe franțuzești : «bonsoar », «mașer », «alevoa », și-și petrece timpul citind «Dramele Parisului ».

Se fixează astfel o tendință de evadare din mediul «cherestegiilor » și al străzilor «fără lampe gazoase » spre un alt mediu, anume.

Tendința este astfel dirijată spre mediul în care trăiește semnatarul articolului. Apare astfel ideea a două medii care nu se pot înțelege.

Vom reaminti caracterizarea presei de atunci pe baza notațiilor lui M. Eminescu. Poetul prezintă situația presei dezvoltînd combinațiile între următoarele caracteristici : de bună credință, de rea credință, inteligente, neinteligente.

Pentru intensitatea conflictului în piesă se impune combinația *de rea credință și neinteligente*. Cele două medii devin mediile înșelaților și respectiv a înșelătorilor, ambele fiind la fel de neinteligente.

Semnul acestei combinații, care le caracterizează, în contextul piesei este elementul franțuzit. Conflictul celor două medii, relevat fonetic, depășește aspectele culturale, devenind conflict politic și economic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iată, de ce, după atîţia ani, interpretarea dată lui Rică Venturiano de către actorul Radu Beligan rămîne de referinţă în istoria interpretărilor date acestui rol. Interpretul realiza scenic (conştient sau inconştient) unul din filoanele conflictuale ale piesei. Pronunţarea franţuzită (graseiere, nazalizare) depăşea cadrul caracterizării personajului, opunînd permanent două sisteme fonetice care notează şi descifrează altfel sensurile. Preţiozitatea pronunţării caracteriza şi ea atitudinea faţă de lumea «comersanţilor », introducînd chiar în momentele de armonie din final un semn al conflictului continuu.

★

Exemplul următor va încerca să pună în evidenţă reperul conflictului presupus de semantica unui cuvînt. Ne-am îndreptat atenţia spre cuvîntul rusesc « Мещане » (meşciane), cuvînt care este titlul unei piese a lui Maxim Gorki şi care a fost tradus în limba română prin *Micii burghezi*.

Tradus astfel, titlul ne indică în primul rînd drama unei păturî sociale. Cuvîntul compus sugerează o afinitate cu clasa socială, clasa capitaliştilor. Notăm şi sensul figurativ prin care micul burghez indică o persoană cu vederi înguste, lipsită de nobleţe, josnică, meschină etc.

Semantismul ne indică două filoane de conflict posibile. Primul filon ar urma să pună în evidenţă locul ocupat de mica burghezie în cadrul evoluţiei istorice a societăţii, iar al doilea filon ar fi pretext de prezentare a unei mentalităţi. Conform titlului astfel tradus ne aşteptăm cu prioritate la surprinderea aspectelor de structură socială şi în acest sens, cunoscînd sensul evoluţiei istorice, putem prevedea şi natura conflictului şi natura argumentelor şi chiar balanţa forţelor scenice.

Lectura piesei confirmă o asemenea previziune dar nu poate să nu remarce că ponderea lui Nil în întregul spectacolului este destul de scăzută, că portretul lui este destul de vag, că replicile lui sînt destul de banale, că ponderea pare s-o aibă în mod nedorit personajul Teterev etc.

Pe de altă parte, o seamă de personaje din cadrul piesei par nefuncţionale şi cu tot pitorescul lor (Percihin, Elena) funcţia lor apare destul de ambiguă, fără racord la unitatea şi economia spectacolului.

Să revenim însă la titlul din limba rusă :

« Мещане » (meşcianin) 1) mic-burghez. 2) (peior.) burtă-verde, filistin ; om fără orizont, om cu vederi înguste.

(de notat că pentru mica-burghezie limba rusă înregistrează forma de cuvînt compus ca şi în limba română : «melkaia burjuazia »).

Aparent, titlul original ne propune aceleaşi filoane conflictuale, şi după ordinea sensurilor pare să ierarhizeze conflictele în acelaşi mod.

Opera autorului ne indică însă cu prioritate sensul de *filistin*, accepţiune pe care autorul o defineşte pe larg în articolul *Însemnări despre filistinism*. Autorul notează chiar la începutul articolului : «Filistinismul este mentalitatea actualului reprezentant al claselor stăpînitoare ».

Piesa se propune deci ca portret al unei mentalităţi, al unei stări de spirit. Cu sensul de filistini şi prin accepţiunile autorului, personajele îşi recapătă funcţionalitatea, îşi clarifică sensurile antonimice, se grupează în spectre care polarizează extremele de opoziţie şi, mai mult, piesa îşi regăseşte echilibrul structurii.

În fond piesa urmăreşte structura proprie pieselor descriptive şi în cea mai mare parte conflictul rămîne de natură cehoviană.

Înţelegem acum de ce apariţia personajului Nil şi a cuplului Nil-Polia reuşea, în contextul descriptiv pe care-l crea titlul, să definească un spectacol puternic conflictual. Aceste două personaje (Nil, Polia) schimbă prima dată semantica titlului : de la filistinismul ca mentalitate, se exprimă acum o pătură socială specifică unui moment istoric.

Din *descriptivă*, piesa devine *explicativă*.

Structurile sociale ale Rusiei ţariste devin implicate, devin capete de acuzare în definirea acestei mentalităţi. Dacă piesa *Filistinii* era gîndită de autor astfel încît să fie explicativă şi deci acut conflictuală, autorul vizînd depăşirea «umorului blajin al lui Ostrovski, care mai permite burgheziei să se amuze de propria ei înfăţişare », şi se detaşa de Cehov, Tolstoi, Dostoievski, socotindu-i

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiar pe aceşti autori ca fiind marcaţi de mentalitatea filistină, nu trebuie să uităm că piesa era maxim conflictuală în momentul istoric respectiv şi în contextul literaturii ruse din acel moment.

Între timp însă, în cei 76 de ani ciţi au trecut de la prima montare a piesei, sistemul socialist a devenit o realitate, şi dacă primul spectacol se realiza *cu trei ani înainte* de prima revoluţie burghezo-democratică din Rusia, montările actuale se desfăşoară cu *şase decenii după* Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie.

Valenţele conflictuale descresc în mod firesc din punct de vedere al explicativului. Elementul tensionat, dramatic, se impune tocmai prin aspectele descriptive. Şi chiar în această interpretare vor apare goluri, dat fiind că semantica unui cuvînt se defineşte istoric, cumulează sensuri specifice, care vizează conotaţii ale timpului istoric şi relaţionează realitatea istorică într-un mod anume. Putem afirma că accepţiunile unui cuvînt guvernează elaborarea strategiei de creaţie, înscrie datele structurale ale viitoarei opere (piese).

Titlul «*Micii burghezi*» poate deruta lectura tocmai prin faptul că solicită textului un accentuat caracter explicativ de pe poziţia accepţiunilor pe care acest titlu l-a cumulat istoric. Or, este evident că textul nu poate proba asemenea date.

Pe de altă parte, acest titlu prezintă neajunsul că rupe lectura piesei de sistemul de gîndire al autorului, mascînd accepţiunile pe care le primeşte filistinul, accepţiuni pe baza cărora se dezvoltă structura dramatică.

Acest exemplu poate constitui un argument pentru necesitatea echivalării scenice a textului în momentul în care timpul spectacolului se depărtează de timpul dramaturgului.

În final, un asemenea exemplu de analiză semantică propune dramaturgia contemporană ca fiind dramaturgia maxim conflictuală, direcţionînd o politică repertorială în sensul unor spectacole angajate în timp.

★

Am avansat ideea că elementele semantice prefigurează structura unei piese şi ne-am referit în acest sens la distribuţia personajelor.

Vom urmări în continuare în ce măsură structura prezenţei personajelor în scenă devine un reper conflictual pentru un spectacol.

În acest sens am întocmit matricea booleană a piesei *Jocul Ielelor*. Extragem cîteva date de care ne vom folosi în analiză:

— număr de acte	3
— număr de tablouri	XII
— număr de scene	77
— număr de personaje	25
— număr de scene actul I	27
— număr de scene actul II	28
— număr de scene actul III	22
— număr de personaje actul I	17
— număr de personaje actul II	16
— număr de personaje actul III	10

Să încercăm interpretarea acestor date.

Admiţînd că numărul de scene ne indică numărul de informaţii aduse în scenă, va trebui să constatăm că actul trei oferă mai puţine surse. Ne putem aştepta ca datele acestor scene să fie esenţiale. În acest sens va creşte şi rolul personajelor care participă la acest act. Paralel cu această observaţie va trebui să constatăm că şi numărul personajelor se reduce foarte mult, de la 17 în actul I, la 10 în actul III.

Acest fapt ne permite să afirmăm că structura piesei va putea fi definită în datele ei conflictuale pe baza relaţiilor pe care le contractează aceste personaje.

Acelaşi rezultat ne este confirmat şi de valorile pe care le obţinem dacă urmărim numărul de scene care ar reveni în medie fiecărui personaj.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Valoarea medie generală este egală cu 77 : 25 = 3,08

Valoarea medie pe acte

actul I	27 : 25 = 1,082
actul II	28 : 25 = 1,12
actul III	22 : 25 = 0,88

Valoarea medie pe acte ţinînd cont că în cadrul fiecărui act participă un număr diferit de personaje:

actul I	27 : 17 = 1,588
actul II	28 : 16 = 1,75
actul III	22 : 10 = 2,2

Comparînd cele două grupe de valori, vom reţine faptul că repartiţia medie reală în cadrul actelor diferă de valorile medii generale, astfel că ponderea personajelor este diferită în cadrul piesei. Notăm că piesa repartizează în medie în fiecare act o pondere crescută personajelor odată cu desfăşurarea piesei (1,5; 1,7; 2,2).

Valoarea medie cea mai ridicată o realizează personajele actului III, rezultat conform cu rezultatul oferit de evoluţia numărului de scene şi de personaje de-a lungul piesei.

Pentru a susţine această interpretare, ne vom mai raporta concluziile la încă un parametru şi anume la gradul de populare a scenei.

Densitatea de populare a spectacolului este următoarea:

251/1925 = 1/7,66 = 0,130

Densitatea de populare actul I	105/675 = 1/6,42 = 0,155
Densitatea de populare actul II	83/700 = 1/8,43 = 0,118
Densitatea de populare actul III	63/550 = 1/8,73 = 0,114

Putem remarca faptul că densitatea de populare a actelor descreşte (1/6; 1/8; 1/9), cea mai mare valoare fiind înregistrată în actul I (mai mare decît gradul de populare a piesei, 1/8), şi cea mai mică densitate în actul III (1/9).

Ce semnificaţie are această descreştere consecventă?

Să comparăm aceste valori cu valorile obţinute şi la alte piese, respectiv pentru *O scrisoare pierdută*, *Suflete tari*, *Ultima oră*. (Pentru aceste piese folosim rezultatele obţinute de Solomon Marcus şi prezentate în *Poetica Matematică)*.

O scrisoare pierdută	*Suflete tari*	*Ultima oră*
25/108 = 1/4,32 = 0,231	49/225 = 1/4,59 = 0,21	11/60 = 1/5,45 = 0,183
13/56 = 1/4,30 = 0,232	11/75 = 1/6,81 = 0,14	31/180 = 1/5,80 = 0,172
15/28 = 1/1,86 = 0,537	1/5 = 0,2	43/240 = 1/5,58 = 0,179
1/4 = 0,25		

Se poate remarca faptul că fiecare piesă are o curbă de valori caracteristică, dar că în acelaşi timp apar asemănări în privinţa formei acestor curbe *(Suflete tari* şi *Ultima oră)*.

Remarcăm densitatea scenică cea mai mare pentru actul trei al comediei *O scrisoare pierdută*.

Şi, în sfîrşit, constatăm că piesa *Jocul ielelor* ne propune în acest context o curbă de excepţie, fiind singura care prezintă valori în relaţie descrescătoare.

Ce semnificaţie are însă o densitate mare şi respectiv o densitate mică în popularea scenei?

Va trebui să definim în acest sens o valoare de referinţă pentru fiecare spectacol. Propunem valoarea de densitate maximă pe care o poate realiza un spectacol într-o scenă. Această valoare este desigur proprie scenei care reuneşte toate personajele piesei şi are valoarea egală cu unitatea.

De exemplu în scena 14 din actul patru al piesei *O scrisoare pierdută* vom avea 12/12 = 1/1 = 1. Indicaţia autorului este: «Toată lumea este în scenă. Toată lumea se sărută».

Afirmăm că această valoare este caracteristică comediilor de încurcături în care fiecare personaj (grup de personaje) deţine o informaţie parţială, finalul necesitînd o reuniune a personajelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(a informaţiilor) pentru a crea posibilitatea unei decizii scenice în vederea eliminării tensiunilor scenice. O asemenea valoare este proprie şi spectacolelor de estradă, în care parada finală încearcă să reunească fragmentele în ideea unităţii spectacolului. Această valoare exprimă deci gradul de participare a personajelor la elaborarea deciziei, exprimă consensul asupra echilibrului final.

Pentru *Jocul ielelor* această valoare ar fi 25/25 = 1, valoare care nu este realizată de structura piesei. Densitatea cea mai mare şi deci consensul cel mai extins are valoarea 8/25 = 1/3,125 = 0,32.

Ea este obţinută în actul I şi reuneşte personajele : Gelu, Praida, Penciulescu, Vasiliu, Sache, Daşcu, Toma, Agentul secret. Din această grupă se detaşează Agentul secret, în sensul că se prevede o filiaţie a acestuia la restul grupului. Textul confirmă acest fapt, caracterizînd personajul exact prin datele descrierii făcute de Gelu. Din agent al siguranţei el devine un slujbaş amărît, adept al ideilor prezente în «Dreptatea Socială».

O altă valoare de referinţă ar putea fi densitatea de populare minimă a unei scene în cadrul spectacolului (in scenă este un singur personaj.)

În cazul nostru această valoare ar fi 1/25 = 0,04.

Această valoare este prezentă în structura piesei şi este ataşată personajului Sineşti (actul I, tabl. 2).

O asemenea valoare decupează personajul din cadrul distribuţiei şi-l prezintă ca pe un personaj care deţine informaţii de prim rang în cadrul piesei.

Dacă vom polariza scenele cu valoare maximă şi respectiv minimă, ne putem aştepta ca piesa să-şi definească conflictul între personajele care participă la aceste scene. Structura sugerează conflictul dintre Sineşti şi grupul redacţional pe care-l notăm «Dreptatea Socială».

Semnificînd pe baza acestor interpretări curba valorică a densităţilor pe acte, vom spune că piesa cumulează informaţia şi o direcţionează spre un număr tot mai mic de personaje, izolîndu-le în faţa deciziei, şi am mai putea afirma că valoarea de densitate minimă din finalul piesei impune ca informaţie definitorie pentru deznodămînt datele pe care le deţine Sineşti. Se pare că aceste date sînt susţinute de personajele actului III, confirmînd astfel afirmaţia noastră că acest grup de personaje poate reprezenta nucleul conflictual al dramei.

Numind aceste personaje *personaje de decizie*, se sugerează posibilitatea unor grupări de personaje după momentul apariţiei lor în scenă. Astfel vom numi personajele care apar doar în actul I *personaje de premise*, de fixare a contextului, şi pe cele care apar doar in actul II ca *personaje de dezbatere*.

O asemenea grupare tranşantă a personajelor după prezenţa lor scenică tinde să atragă atenţia asupra funcţiei diferite pe care o deţin aceste grupe în cadrul piesei şi, subordonindu-le actului, notează criteriile de elaborare a mijloacelor scenice pe parcursul discursului dramatic.

În continuare ne vom referi şi la alte date pe care le conţine matricea booleană, date prezentate în tabloul alăturat.

Înainte de a trece la analiza acestor date va trebui să subliniem că am încercat să le interpretăm doar pe baza structurilor oferite de matrice. O asemenea restricţie nu poate cuprinde desigur întreaga semnificaţie a piesei şi dealtfel nici scopul unor asemenea analize nu este acela de a înlocui lectura piesei, ci mai ales acela de a oferi lecturii unele date în plus pentru semnificarea textului.

Acolo unde, pentru o prezentare mai sugestivă, am ţinut cont de text, am atras atenţia asupra acestui fapt.

Ne vom fixa la grupa de personaje care apar in actul III. Iată această listă în ordinea rangului de apariţie în acest act.

1) GELU RUSCANU	17	6) NORA IONESCU	2
2) FR. PRAIDA	13	7) KIRIAC	2
3) PENCIULESCU D.	12	8) ŞERBAN SARU-SINEŞTI	1
4) M. VASILIU	9	9) TOMA	1
5) MARIA SINEŞTI	5	10) SACHE DUMITRESCU	1

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iată caracterizarea lor pe baza datelor din tabel :

NUMĂRUL DE ORDINE	Rangul pers. după numărul de prezențe scenice	NUMELE PERSONAJELOR	NUMĂRUL DE PREZENȚE SCENICE	NUMĂRUL DE PREZENȚE SCENICE PE ACTE	RANGUL PERSONAJELOR DUPĂ NUMĂRUL DE PREZENȚE SCENICE PE ACTE	GRUPAREA PERSONAJELOR DUPĂ PREZENȚA LOR						
						ÎNTR-UN SINGUR ACT			ÎN DOUĂ ACTE			ÎN TREI ACTE
						ACT I	ACT II	ACT III	ACTELE I și II	ACTELE II și III	ACTELE I și III	ACTELE I II și III
1	I	Gelu Ruscanu	44	11, 16, 17	III; I; I							*
2	II	Fr. Praida	38	17, 8, 13	I; IV; II							*
3	III	Sache Dumitrescu	27	15, 11, 1	II; III; VII							*
4		M. Vasiliu	27	5, 13, 9	V; II; IV							*
5	IV	Penciulescu D	24	8, 4, 12	IV; VI; III							*
6	V	Toma	19	15, 3, 1	II; VII; VII							*
7		Dașcu Mitică	19	15, 4, 0	II; VI; VIII				*			
8	VI	Maria Sinești	13	0, 8, 5	IX; IV; V					*		
9	VII	Serban Saru-Sinești	6	4, 1, 1	VI; IX; VII							*
10	VIII	Moș Dumitrache	5	0, 5, 0	IX; V; VIII		*					
11	IX	Irena Romescu	4	0, 4, 0	IX; VI; VIII		*					
12	X	Agentul secret	3	3, 0, 0	VII; X; VIII	*						
13		Gardianul	3	3, 0, 0	VII; X; VIII	*						
14		Mihai	3	3, 0, 0	VII; X; VIII	*						
15		Responsabilul (Kiriac)	3	1, 0, 2	VIII; X; VI						*	
16	XI	Servitoarea	2	1, 1, 0	VIII; IX; VIII				*			
17		Primul procuror	2	0, 2, 0	IX; VIII; VIII		*					
18		Nora Ionescu	2	0, 0, 2	IX; X; VI			*				
19	XII	Nacianu	1	1, 0, 0	VIII; X; VIII	*						
20		Elena Boruga	1	1, 0, 0	VIII; X; VIII	*						
21		Petre Boruga	1	1, 0, 0	VIII; X; VIII	*						
22		Primul gardian	1	1, 0, 0	VIII; X; VIII	*						
23		Roxana	1	0, 1, 0	IX; IX; VIII		*					
24		Medicul	1	0, 1, 0	IX; IX; VIII		*					
25		Un lucrător	1	0, 1, 0	IX; IX; VIII		*					

GELU RUSCANU — este personajul care în cadrul piesei ocupă rangul I cu un număr de 44 de apariții. Ponderea lui scenică crește de la primul act (11) pînă la actul trei (17), fiind singurul care înregistrează o asemenea creștere. În cadrul actelor el deține de două ori rangul I, în actele II și III, fiind depășit în acest sens doar în actul I, cînd cedează acest loc lui Praida (17), și este întrecut de grupul Sache, Toma, Dașcu, fiecare avînd 15 apariții scenice.

Grupa aceasta de personaje (Praida, Sache, Toma, Dașcu, Gelu) și ordinea din cadrul grupei nu este lipsită de semnificație. Conform textului, ponderea colectivului redacțional și subordonarea lui Gelu acestui grup definește de fapt caracterul muncitoresc, colectiv al acțiunii.

Este de remarcat că pe parcursul piesei acest grup se dizolvă, astfel că în actul III ponderea lor este : Gelu 17, Praida 13, Sache 1, Toma 1, Dașcu O.

Ne putem aștepta ca filonul conflictual al piesei să fie direcționat spre personajul de rangul I (Gelu) și ca semnificația finalului propus de acest personaj să se datoreze și cauzelor care modifică forma inițială a grupului.

Textul validează acest aspect prin replica lui Praida : « Simte umărul, tovarășe, și vei vedea cum se limpezesc toate », pentru ca în finalul piesei același personaj să spună : «S-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin ».

FR. PRAIDA — în cadrul piesei ocupă rangul II, cu 38 de prezențe scenice. Este personajul care în actul I deține rangul I, păstrîndu-și ponderea scenică pe parcursul piesei.

Rangul personajelor pe acte modifică ordinea în cadrul cuplului format de aceste două personaje astfel : Praida-Gelu devine Gelu-Praida. Pentru moment le putem interpreta ca personaje simetrice în cadrul piesei și în acest sens personajele se pot susține reciproc (interpretare sugerată de rangul general în cadrul piesei), sau se pot opune devenind antonimice (interpretare pe baza rangurilor pe acte).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vom accepta pentru moment ambele interpretări, cu pondere pentru relația antonimică, care este susținută și de modificarea grupului.

Admițînd că personajul de rang I definește drama și că schimbarea de rang a personajelor de-a lungul actelor are o semnificație conflictuală, vom afirma că drama lui Gelu poate fi numită prin natura conflictului lui cu Praida. (Textul validează această idee și o denumește prin antonimia de context: lupta solidară—lupta solitară). Matricea booleană ne confirmă că aceste personaje sînt singurele care realizează consecvent scene în doi. Din acest punct de vedere decizia lor se pare că are perspectiva identității. Diferența care există între cele două personaje ar putea fi incifrată în scenele în doi pe care le realizează fiecare în parte.

Praida nu cumulează asemenea scene, și ne putem aștepta ca decizia lui să se bazeze doar pe informațiile comune celor doi.

Gelu are asemenea confruntări în doi cu Irena (actul II), Maria (actul II), Nora (actul III), Maria (actul III).

Decizia lui Gelu este diferită de cea a lui Praida prin seria de informații pe care o aduce în scenă grupul Irena-Maria-Nora.

Dar dacă aceste personaje aduc datele antonimizării, atunci aceste personaje sînt caracterizate de egocentrism și definesc o lume a sinelui. Constatarea sugerează etimologia numelui lui Sinești. În această ordine de idei ne putem aștepta ca Gelu să poarte marca acestei lumi a sinelui, și să se asemene structural cu aceste personaje. Drama lui se definește atunci prin refuzul de a-și accepta condiția socială, și admiterea lucidă că această structură este singura care-l exprimă. Sinuciderea lui finală este încercarea de a evita orice formă de trădare.

Important de reținut este că matricea booleană indică conflictul de bază al piesei prin cuplul Gelu-Praida, corectînd într-un fel capcana textului care tinde să fixeze drama lui Gelu pe baza conflictului Gelu-Sinești.

PENCIULESCU — face parte dintre personajele cu un rang destul de ridicat (IV), cu 24 de prezențe scenice și aparține grupului de personaje care iau parte la toate cele trei acte.

Dintre datele oferite de matricea booleană vom consemna doar una care pare mai deosebită.

Realizarea unei scene în doi cu Kiriac, unul din puținele personaje care nu se întîlnesc în scenă cu Gelu.

Conform textului, Penciulescu este personajul care-l înțelege pe Gelu și tot lui îi revine sarcina scenică de a-i face portretul. Dat fiind că tot el se întîlnește cu «nebunul de Kiriac» și tot lui îi revine și caracterizarea acestuia (replica din actul III «M-ai făcut chiar să înțeleg care-i deosebirea dintre un nebun și un filozof: filozoful este un nebun consecvent»), vom afirma că Penciulescu are rolul de a opune pe Gelu lui Kiriac, validînd comportamentul lui Gelu, deosebindu-l de patologic.

VASILIU — matricea booleană nu ne oferă date deosebite. Vom consemna doar că este un personaj principal, cu un rang general III (în actul doi are chiar rangul II, imediat după Gelu) și participă la toate trei actele. Este însă de reținut sudura puternică dintre aceste personaje. Textul ne propune dealtfel un discipol al lui Gelu, și în acest sens nepriceperea lui va tinde să copieze de la acesta intransigența și exprimarea tranșantă a opiniilor.

MARIA SINEȘTI — este un personaj pe care matricea booleană îl propune a fi un personaj de excepție. Este singurul personaj care apare în actele II și III, fiind singurul personaj care realizează scene în doi cu două personaje de decizie:

MARIA — SINEȘTI

MARIA — GELU

Acest personaj introduce o relație aparte între Gelu și Sinești, acesta din urmă fiind atras în seria de personaje Irena-Maria-Nora.

Ne putem aștepta la o întîlnire în triunghi (Sinești-Maria-Gelu), dar o asemenea structură nu este validată de matricea booleană. Este omisă de asemenea structura Sinești — Gelu care ar fi de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asemenea previzibilă. În schimb se confirmă o altă intersecţie a acestor două personaje, pe baza triunghiurilor :

GELU — PRAIDA — MARIA

(actul II)

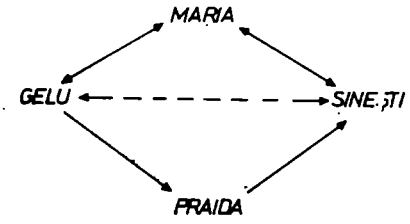
GELU — PRAIDA — SINEŞTI

(actul III)

Noul triunghi ia forma :

MARIA — GELU, PRAIDA — SINEŞTI

Ratarea structurii Gelu — Sineşti ne apare acum ca fiind intenţionată. Vom spune deci că structura Gelu-Praida-Sineşti este în detrimentul structurii mai probabile Gelu-Sineşti. În mod concret rolul acestei structuri este să atenueze conflictul direct dintre Gelu şi Sineşti şi să ierarhizeze motivările conflictelor în sensul în care structurile se realizează sau nu în piesă.



(Punctat apare relaţia virtuală)

Maria declanşează deci un conflict dublu, rolul acestui personaj fiind definitoriu pentru desfăşurarea acţiunii.

NORA IONESCU — este singurul personaj care apare într-un singur act (actul III). Poziţia ei de excepţie este întărită şi de faptul că realizează cu personajul de rang I (Gelu), o scenă în doi.

În acelaşi sens ea participă la intersecţia a două scene, realizînd o scenă în triunghi :

GELU — MARIA

atunci MARIA — GELU — NORA

GELU — NORA

Făcînd parte din grupul personajelor de decizie, ne putem aştepta ca personajul să deţină informaţia definitorie, poate chiar prin simetria sugerată în triunghi.

KIRIAC — personajul prezintă o structură aparte, fiind singurul care apare în actele I şi III, acte pe care le-am denumit de premise şi respectiv de decizie. Am mai amintit că el nu intră în relaţie cu Gelu. Adăugăm că el realizează o scenă în doi cu Daşcu (actul I), acesta fiind singurul personaj din colectivul redacţional care în actul trei are o prezenţă zero. Textul ne spune că Daşcu îl ia pe Kiriac în serios, şi în acest sens confuzia lui Daşcu prevesteşte dizolvarea participării lui la decizie.

Evoluţia lui Kiriac este într-un fel paralelă cu a lui Gelu : ambii pornesc o acţiune, ambii renunţă la ea. Ambii sînt în capcana propriilor lor plăsmuiri, fiecare dintre ei vizînd o nouă ordine socială.

Semnificativ din punct de vedere al structurii este neîntîlnirea lor în scenă ca semn că aceste personaje n-au ce-şi comunica, fiind reciproc independente şi poate chiar incompatibile în cadrul semnificaţiei generale.

ŞERBAN SARU-SINEŞTI — prin rangul pe care-l deţine nu este recomandat ca un personaj principal. Densitatea de populare scenică ni-l propune însă ca jucînd un rol important în cadrul piesei, el fiind personajul care atinge limita minimă a densităţii scenice a acestei piese (1/25). Cu alte cuvinte structura pare să focalizeze întreaga atenţie a spectatorului asupra acestui personaj (actul I).

El face parte din grupa personajelor care sînt prezente în toate cele trei acte, intrînd în seria personajelor care par să deţină informaţia definitorie, fiind atras în acest lanţ de scena Maria-Sineşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este de asemenea singurul personaj care, apărînd în toate actele, nu face totuși parte din colectivul redacțional.

Aceste date care îl particularizează și-l opun consecvent personajelor de rang superior, ne sugerează un conflict între Sinești și colectivul redacțional (Gelu, Praida, Sache, Vasiliu, Penciulescu, Toma) și un conflict între Sinești — Gelu.

SACHE ȘI TOMA — am mai amintit că aceste personaje ocupă în actul I un rang mai ridicat decît Gelu Ruscanu, ambele personaje atenuîndu-și mult prezența scenică pe parcursul actelor (15, 11, 1 și respectiv 15, 3, 1). Să ne amintim că și Dașcu are o evoluție asemănătoare (15, 4, 0).

Pentru moment să consemnăm că modul de realizare a finalului este funcție și de evoluția prezențelor scenice ale acestor personaje.

Matricea booleană ne indică deci prin datele structurale ale piesei un conflict între colectivul redacțional și Sinești, acest conflict fiind dublat de un conflict Gelu-Sinești.

Dizolvarea grupului Sache, Toma, Dașcu, și deci ruperea lui Gelu de colectivul redacțional, ar fi motivul principal care ar sta la baza semnificației finale, același motiv conflictualizînd și relația Gelu-Praida.

În decizia finală, Gelu este deci sub marca desolidarizării de consensul general, evoluția fiind paralelă cu etapele care transformă conflictul de grup în conflict personal cu Sinești. În formularea *conflictului Gelu cu Sinești* se înscrie și un alt filon conflictual care este *al personajului cu sine însuși.*

Un asemenea filon conflictual presupune finalul piesei în momentul în care Gelu se va defini pe sine însuși.

Urmărind cîteva nivele (fonetic, lexical, semantic, socio-semantic, context extern, context intern) care pot constitui repere pentru surprinderea tensiunilor dramatice, am făcut în cîteva rînduri referiri la structura generală a operei, ba mai mult, am putut remarca ponderea pe care o are această structură în definirea celorlalte nivele.

Vom încerca să prezentăm o asemenea structură pe baza piesei *Pescărușul* de A. P. Cehov.

Iată lista personajelor : (am exclus personajele secundare Iakov, un bucătar, o fată în casă)

IRINA NIKOLAEVNA ARKADINA — după soț Trepleva, artistă.
KONSTANTIN GAVRILOVICI TREPLEV — fiul ei.
PIOTR NIKOLAEVICI SORIN — fratele ei.
NINA MIHAILOVNA ZARECINAIA — tînără, fiica unui proprietar bogat.
ILIA AFANASIEVICI ȘAMRAEV — locotenent în retragere , administrator la Sorin.
POLINA ANDREEVNA — soția lui.
MAȘA — fiica lui.
BORIS ALEXEEVICI TRIGORIN — scriitor.
EVGHENI SERGHEEVICI DORN — medic.
SEMION SEMIONOVICI MEDVEDENKO — învățător.

Lectura piesei scoate în evidență o serie de relații între personaje, între grupe de personaje. Și totuși, există ceva care le reunește într-un întreg, ceva care face din aceste personaje o lume unitară, o lume care se macină într-un conflict general, dincolo de fiecare relație în parte. Vom încerca să surprindem această unitate cu ajutorul structurii generale.

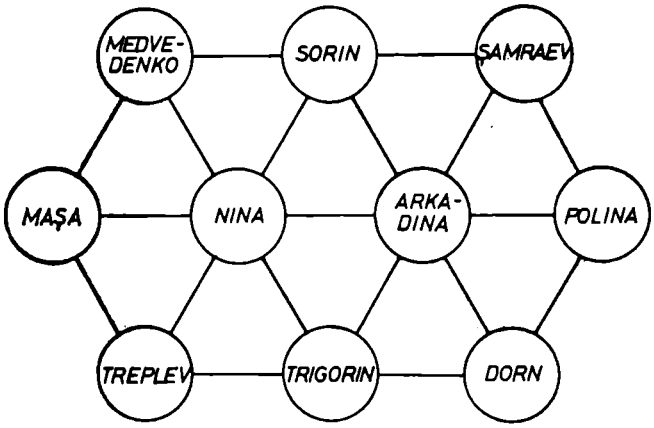
În multitudinea ipostazelor apare o invariantă : triunghiul amoros. Caracterizarea piesei prin aceste triunghiuri se poate face foarte bine cu ajutorul unui citat cuprins într-un « dicționar al înțelepciunii » : « aceea la care mă gîndeam mereu mă urăște ; în schimb ea iubește pe altul, iar acela e îndrăgostit de alta, și din pricina mea suferă alta. S-o ia naiba și pe aceea și pe acela și dragostea și pe asta și pe mine ».

Rezumată astfel, piesa devine într-adevăr *o comedie* în patru acte. O structură în cerc sau în spirală ar putea reprezenta satisfăcător acest filon al piesei. Rămase la acest nivel, relațiile devin însă simpliste. Care sînt celelalte relații conflictuale ? Care este ponderea lor în cadrul întregului ? Care este calea de a realiza consensul interpreților asupra întregului, asupra proporțiilor în cadrul arhitecturii piesei ?

Una din căi ar fi surprinderea personajelor în poziția pe care o au în acest edificiu al semnificațiilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să încercăm să unim aceste triunghiuri pe care le-am obţinut într-o structură generală. Vom propune spre atenţie combinaţia la care ne-am oprit şi care se pare că pune cel mai bine în valoare acest text. Structura obţinută surprinde conflictul general al piesei.



Conform acestei structuri putem defini cîteva grupe de personaje după poziţiile pe care le ocupă în structură. Pe axele orizontale :

MEDVEDENKO — SORIN — ŞAMRAEV
MAŞA — NINA — ARKADINA — POLINA
TREPLEV — TRIGORIN — DORN

Spaţiul nu ne permite o prezentare detaliată a caracteristicilor acestor grupe. Notăm doar că în ordinea în care le-am prezentat înregistrăm trecerea de la conflictele materiale la cele spirituale.

Pe verticală apar conflictele de rivalitate, primii depinzînd cu prioritate de decizia celor din urmă :

MEDVEDENKO — TREPLEV
SORIN — TRIGORIN
ŞAMRAEV — DORN

Avem apoi grupa de personaje care declanşează conflictele, grupă pe care o surprindem în centrul structurii :

NINA — ARKADINA

Lectura piesei confirmă faptul că relaţiile conflictuale sînt dezvoltate conform cu negentropia propusă de structură. Lectura unei asemenea structuri fixează valenţele conflictuale ale textului şi defineşte fără echivoc tensiunile în cadrul grupelor definite şi tensiunea între grupe. Se evidenţiază de asemenea funcţionalitatea fiecărui personaj în realizarea semnificaţiilor scenice, repartizînd fiecărui personaj sarcini scenice de complementaritate cu celelalte personaje care fac parte din aceeaşi grupă cu el etc.

Acest aspect are repercusiuni imediate în modul de opţiune a mijloacelor scenice, impunînd o opţiune colectivă în modalitatea de realizare scenică.

Cum poate influenţa o asemenea structură alegerea şi folosirea mijloacelor artistice ? Poate ea determina atitudinea scenică, mişcarea scenică, decorul, lumina etc. ?

În paginile anterioare am anticipat ideea că *Jocul ielelor* se bazează în elaborarea conflictului pe structura simetrică, urmărind în acel moment al lucrării doar structura vocalică a unei replici.

Matricea booleană nu indică simetria a o serie de personaje :

GELU — PRAIDA
GELU — SINEŞTI
GELU — KIRIAC
MARIA — NORA

Textul ne oferă de asemenea alte simetrii dintre care notăm simetria :

GELU RUSCANU — GORIŢĂ RUSCANU

simetria care se poate exprima prin antonimia *Tată — Fiu*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Informaţiile despre Goriţă Ruscanu sînt datorate seriei de personaje : Nacianu — Irena — Maria — Sineşti — Nora. Aceste personaje fixează în capătul şirului portretul tatălui.

Extrăgînd personajele care aparţin aceluiaşi act obţinem simetriile :

GELU — MARIA — SINEŞTI — NORA — GORIŢĂ

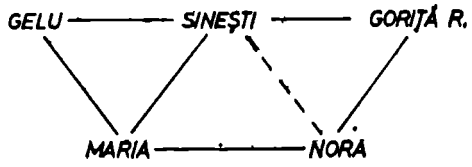
Prezent Trecut

Sineşti simetrizează prezentul şi trecutul. Dar o asemenea simetrie nu este completă. Decizia lui Gelu în timpul următor va simetriza Viitorul cu Trecutul, antonimizîndu-l tocmai prin sinucidere.

Simetria prezentată anterior ne poate sugera paralela dintre două situaţii în triunghi :

GELU — MARIA — SINEŞTI . . . . . SINEŞTI — NORA — GORIŢĂ.

Graful acestor relaţii ar arăta astfel :



Acest graf extinde ideea simetriei în conformitate cu textul şi conferă lui Sineşti o poziţie foarte puternică în cadrul acestor relaţii.

Dar axa temporală mai sugerează o paralelă a cărei axă de simetrie este tocmai Goriţă Ruscanu. (De remarcat că portretul lui este prezent în scenă permanent şi, in extremis, el poate fi socotit un personaj).

influenţă în trecut influenţă în prezent

SINEŞTI ← GORIŢĂ R. → GELU

Această simetrie este conformă cu însuşi portretul lui Goriţă R., opoziţia tranşantă între cele două personaje extreme reducîndu-se în final la o invariantă. Personajele aparţin aceluiaşi sistem de gîndire, aceleiaşi structuri sociale.

Punerile în scenă trebuie să ţină cont de aceste informaţii specifice structurii simetrice şi este de subliniat că momentele remarcabile din cadrul montărilor au fost tocmai acelea care au pus în evidenţă simetriile arătate, care au reuşit să echivaleze scenic ideea de simetrie, aceste momente obţinînd şi tensiunea contextuală.

Să nu uităm că fiecare structură îşi are şi o informaţie proprie, *cîteva* informaţii proprii, conform cu caracteristicile ei. Textul piesei poate cataliza o anumită caracteristică, în cazul nostru *antonimia* simetriei. *Simetria* devenea deci conflictuală în cadrul acestei piese, susţinînd variantele conflictului prin conflictul general, structural.

Care poate fi conflictul sugerat de structura perfect echilibrată pe care am obţinut-o în cazul piesei *Pescăruşul?* Aparent şi în fapt nici unul. Să ne reamintim că autorul propune spre lectură o *comedie* şi atunci vom putea să reformulăm afirmaţiile noastre despre lumea piesei ca despre o lume fără conflicte. Fără conflicte?

Da, o lume fără conflicte REALE. O lume a pseudoconflictelor. Iată înţelesul indicaţiei autorului, căci ce altceva decît o comedie umană este tot zbuciumul personajelor care ratează în fiece moment esenţa umanului, refuzînd mereu împlinirea lor în schimbul unor proiecţii exterioare, străine lor.

Conflictul *real* este abia acela dintre toate personajele şi concepţia de viaţă a autorului. Definim astfel şi cauza dificultăţilor de a monta *Pescăruşul.* Lipseşte în general optica autorului care să surprindă această structură de comedie.

Vom întrerupe pentru moment cursul analizelor, reluînd acum discuţia despre valorificarea textului în spectacol.

Din paginile anterioare am putut remarca faptul că unitatea de gîndire a autorului şi starea lui interioară din timpul creaţiei îi delimitează opţiunea din aproape în aproape, astfel că, în cadrul unui text, regăsim mereu reperele tensiunilor, a unor anume tensiuni, care necesită de acum anumite traiectorii de interpretare scenică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Descifrarea (decodarea) acestor date grafice, în sensul oralității și vizualului scenic, apare ca o necesitate imediată pentru unitatea spectacolului. *Echivalarea scenică* este deci prima accepțiune în care apare ideea « textului ca pretext ». O asemenea accepțiune este perfect validată de însăși natura diferită pe care o au textul ca gen literar și spectacolul. O asemenea accepțiune nu are decît de cîștigat de pe urma acestor analize de stilistică.

Cea de a doua accepțiune a acestei tendințe, și anume aceea a « indiferenței » față de text, în care creatorul spectacolului se simte absolut liber față de condiționările textului, ar putea refuza asemenea analize.

Nu tindem să introducem judecăți de valoare și nu ținem să elaborăm criterii normative în fața acestor accepțiuni dar, pe baza paginilor parcurse pînă acum, se cer formulate cîteva întrebări : în ce limite și mai ales în ce condiții se poate manifesta această libertate față de text, astfel ca spectacolul să se poată realiza?

Pentru ca o asemenea tentativă să reușească, am spune că este necesar să se constituie o altă, o nouă unitate, astfel încît spectacolul să poată propune un alt sistem de gîndire, noua direcție beneficiind de valențele textului prezent în spectacol. În acest sens subliniem că prima etapă rămîne și în acest caz necesitatea studierii textului, pentru a-i cunoaște posibilitățile de semnificare.

Remarcăm că, de fapt, abia acum, prin cea de a doua accepțiune, importanța analizei se argumentează convingător, fie și pentru faptul că dorind să se elibereze de text, spectacolul va trebui să « știe » ce să elimine din el, ce să estompeze etc.

Se remarcă impedimentele pe care le presupune o reinterpretare, și în același timp cîteva din condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un asemenea demers.

În aceeași idee să urmărim un alt exemplu concret pe baza montării cu piesa *Viforul* de B. Șt. Delavrancea.

Cercetările istoricilor puneau în evidență în ultimul timp un Ștefăniță «pozitiv », sprijinit de masele populare. Cîteva studii apărute în acest sens justificau teoretic încercarea de a prezenta în spectacol un asemenea erou.

Nimic mai simplu, se va spune. Nu avem decît să eliminăm replicile care nu servesc o asemenea viziune și se păstrează doar acelea care sînt susceptibile de a-l caracteriza în sensul dorit. O asemenea intenție se dovedește însă curînd ca insuficientă. Un domnitor care duce în fața călăului un Arbore nevinovat este greu de acceptat. De aici, un lanț întreg de modificări, de restructurări. Să urmărim doar aceste contradicții care apar pe filonul de bază al conflictului, anume conflictul cu boierii. Apare necesitatea ca și Arbore să-și schimbe caracterul. Arbore devine astfel un vinovat cert. El transmite scrisoarea la scenă deschisă. Monologul lui trebuie reinterpretat în sensul unei «peroraţii demagogice ». Revolta boierilor nu mai are sens în cazul dovedirii vinovăției lui Arbore, decît în ideea că toți sînt vinovați de trădare.

Să acceptăm acest lanț de modificări, și tot vor rămîne alte fisuri. Ștefăniță angajează pentru eliminarea lui Cătălin un *tîlhar*, se exprimă prin formulele specifice absolutismului (Legea sînt eu !) etc.

Toate acestea tulbură permanent imaginea noului personaj, trăgîndu-l înapoi spre structura inițială.

Dar mai rămîne structura ritmică a replicilor care, sub aspectul ritmului interior, face să transpară mereu neadecvarea lor la noile intenții. Să ne amintim în acest sens de caracterizarea făcută de Al. Vlahuță la piesa *Apus de Soare:*

« Aș păcătui dac-aș spune că Delavrancea e numai meșter de o neîntrecută iscusință, un vrăjitor al cuvîntului, care ochește în sufletul nostru și trage, ca la țintă, c-o vorbă, c-o anume imagine, ticluită pentru o anume impresie. Se știe marea putere de sugestie pe care o exercită ritmul, revenirea aceloraşi sunete la intervale potrivite, muzica cea fără note a gîndirii. Nu meșteșugul, nu iscusința retorică a potrivit vorbele, ci ele au izvorît de la sine, îmbinate astfel și ritmate gata, picurate din preaplinul sufletului emoționat ... »

Să analizăm cîteva replici în sensul fixat de acest citat. Iată un fragment din dialogul Tana — Ștefăniță din piesa *Viforul:* (vom transcrie dialogul pe același rînd pentru a urmări mai ușor aspectul ritmic unitar și complementar).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— Nu ştiu — Nu-l vedeai? — Ba da — Nu l-ai văzut cînd—Nu! —Păcat—
/ / / / / / / /
Păcat!
/
Era înaltă stînca? — O! înaltă
/ / / / / /

Replicile se completează ritmic în ştafetă, pînă cînd această cadenţă pune stăpînire pe Ştefăniţă şi, prins de ritmul Tanei, de gîndul Tanei, el ajunge să-i răspundă intenţiilor ei, bănuielilor ei. Dialogul se desfăşoară ca un descîntec, ca o legănare, cu funcţie de realizare a rezonanţei gîndurilor neascunse; ritmul tinde să adoarmă vigilenţa, să atenueze starea de veghe a lui Ştefăniţă. Să recapitulăm şi indicaţiile autorului, care notează pentru interpretare: « prins de vorbă ca un copil », iar ulterior în finalul scenei, după ce recunoaşte crima, apare indicaţia « trezindu-se ».

Desigur că fiecare stare în parte îşi are o formă ritmică proprie, şi sînt de o structură foarte diferită. De exemplu, suita replicilor lui Ştefăniţă:

— Am cercetat-o eu!
— L-am judecat eu!
— Legea sînt eu!

Acest « climax » al stării de iritare este susţinut (indicat) de repetiţia lui « EU » după un număr tot mai mic de silabe (măsuri). Replica devine matematic mai scurtă (6, 5, 4 silabe) pe măsură ce se acumulează *mînia* lui.

Un alt exemplu foarte convingător de structură ritmică prin care se susţine sensul replicii ne este oferită de o replică a lui Sineşti în *Jocul ielelor:*

Nu se poate ... (4 silabe)
Atunci tot eu am dreptate ... (8 silabe)
Într-adevăr nu ştii despre ce e vorba ... (12 silabe)

Se poate remarca rigurozitatea creşterii numărului de silabe (raţia + 4) în conformitate cu transformarea uimirii în certitudine; forma perfect echilibrată tinde să mascheze neliniştea lui Sineşti; extinderea numărului de măsuri tinde să pondereze interjecţia trăirii; devenirea matematică a frazelor subminează ideea declarată, de « uimire reală » indicînd-o pe aceea de « surpriză elaborată ». În acest context, structura ritmică prezentată ne reliefează altfel personajul decît cuvintele.

Sîntem oare în faţa unor exemple care sînt, de fapt, cazuri particulare? În ce măsură ne putem raporta la acest reper în cazul altor autori, care au o proză mai puţin ritmată?

Răspunsul necesită o analiză mai amplă, astfel încît îi vom acorda un spaţiu anume.

Pentru moment, să ne oprim la una din replicile celebre ale dramaturgiei universale, pe care n-am auzit-o realizată cum se cuvine în nici una din interpretările româneşti, modelul de interpretare rămînînd în continuare în patrimoniul interpretărilor engleze. Mă refer la faimosul « To be, or not to be ».

Influenţa formei, încifrarea cuprinsă în structură se relevă cu claritate în momentul comparării interpretărilor pe baza textului original cu cele care folosesc traducerea.

Originalul este construit pe baza ritmului iambic, prin monosilabe, ceea ce face ca interpretarea să realizeze un gînd mai acut-lucid, mai analitic, mai cadenţat, şi de aici mai imperativ, mai energic, care opune mai tranşant cele două căi care ar fi de urmat. Remarcăm şi aici o unitate vocalică accentuată, şi o simetrie sintactică care pare să limiteze numărul opţiunilor la două, exact în măsura în care structura vocalică şi sintactică, simetrică, limitează întrebarea.

Să urmărim traducerea românească de cea mai mare circulaţie:

A fi, sau a nu fi
/ / / (iambi, prin contextul iambic)
/ / (amfibrahi)

O singură caracteristică se păstrează în această traducere: suita monosilabică. Omogenitatea vocalică, natura vocalelor şi simetria se schimbă. Dar mai ales se schimbă ritmul: din iambic în amfibrahic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ritmul iambic ar rata negația și deci tocmai antiteza.

Ritmul amfibrahic o regăsește, dar în altă cadență, la altă distanță. Să ne amintim că replica se găsește într-un context de versificație iambică, amfibrahul perturbînd continuitatea ritmică, și fiind prin comparație mai puțin energic. Acuitatea întrebării se atenuează.

Faptul acesta este resimțit, ca dovadă că se caută noi traduceri. Una dintre acestea ne propune « Ființă-neființă ». Ritmul iambic se realizează aici subliniind negația, dar se pierde suita monosilabelor. O interpretare în original care ar viza constituirea întrebării din aproape în aproape, din măsură în măsură, de la un picior ritmic la altul, ar opera mereu cu unități cu sens lexical sau sintactic. O interpretare identică în varianta

« Fi - in - ță — ne - fi - in - ță »

ar silabisi, ar înainta în gînd prin unități fără sens.

Apoi este de remarcat că această formă ne propune un ritm catalectic, incomplet, față de original și față de traducerea prezentată anterior, care realizează o formă acatalectică, finită.

Se pare că acuitatea versului depinde în primul rînd tocmai de suita monosilabelor și de structura acatalectică a versului, dat fiind că preferința generală rămîne în continuare pentru traducerea prin « A fi, sau a nu fi ».

În finalul acestor pagini ne vom referi la structurile ritmice ale prozei.

Înaintea prezentării unor analize, va trebui să facem cîteva precizări, dat fiind că vom opera cu un criteriu nou, criteriu prezentat în cadrul unor sesiuni științifice de comunicări.

Este vorba de criteriul *transformărilor ritmice.* Pentru surprinderea modului de notare să urmărim următorul exemplu :

... Pe cărările / din marginea / drumului ...

2 3 / 1 3 /0 3

(2—3) γ—1 (1—3) γ—1 (0—3)

— De urmărit : — segmentările pe baza unităților cu sens ;
— numărarea silabelor (măsurilor) ;
— fixarea accentului tonic ;
— notăm numărul măsurilor anterioare accentului ;
— notăm numărul măsurilor marcate de accent ;
— notăm fiecare segment prin numerele obținute ;
— observăm relațiile care se stabilesc între numerele care notează fiecare segment ;
— conform cu modul de evoluție al acestor valori fixăm relația între aceste segmente ritmice ;

Am notat acest tip de transformare ritmică, în care numărul măsurilor marcate de accent rămîne constant (3), cu relația γ, indicînd și rația de transformare a numărului de măsuri anterioare accentului (rația —1).

După cum se poate remarca, acest criteriu urmărește să pună în evidență ritmul datorat modului în care se sintagmatizează gîndirea. Cu alte cuvinte, este vorba de ritmul unităților de gîndire.

Se pune în evidență gradul de redundanță accentuată a unui text, raportarea făcîndu-se la unitățile de gîndire utilizate de autor ; cu alte cuvinte se urmărește negentropia accentuată a textului, în funcție de evoluția gîndirii în timpul constituirii enunțului.

Se surprinde astfel ceea ce se definește ca « *ritm interior* ».

Cercetarea a parcurs toate posibilitățile de transformare, fiecare tip de relație ritmică avînd o notație anume. Pentru cei neavizați vom indica să urmărească asemănările care apar în cadrul notațiilor, surprinderea lor fiind suficientă pentru urmărirea în continuare a lucrării .

Exemplele vor arăta că și proza « neritmată » oferă indicii de surprindere a tensiunilor dramatice, prin alt mod însă, prin structuri de relație ritmică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să urmărim două fraze care apar pe aceeaşi pagină de roman şi care par că sînt construite foarte diferit :

Alexandrescu dădu din cap, obosit

(3—2) (3—1) (2—1)

β —1 γ —1

şi fraza

Voştinaru o privi uimit.

(2—2) (2—1) (1—1)

β—1 γ—1

De remarcat că cele două fraze au, în ciuda deosebirilor, o aceeaşi structură, fiind construite pe baza aceloraşi transformări, β—1 şi γ—1, dovedindu-se unitare, susţinînd unitatea ritmului interior din cadrul fragmentului.

Exemplul următor este un dialog din piesa *Viforul.*

— Ce spui, cărturare?

(0—2) (2—2)

γ+2

— Nimic, măria ta.

(1—1) (3—1)

γ+2

— Nimicuri, cărţile tale ...

(1—2) (3—2)

γ+2

Postelnicul Şarpe n-a venit?

(4—2) (2—1)

γ—2/—1

Dialogul este purtat într-o construcţie unitară şi se desfăşoară pe baza relaţiei γ +2, iar, odată cu încheierea momentului, se schimbă şi relaţia ritmică, prin simetrica ei γ—2/—1, ca o încheiere a fragmentului, a stării.

Remarcăm că ritmul este dat de modul de sintagmatizare al autorului, pe baza unităţilor de gîndire cu care operează în comunicare.

Comparînd cele două fragmente, surprindem fără efort diferenţa de ritm interior care defineşte deosebirea dintre cei doi autori şi, în acelaşi timp, se evidenţiază unitatea în cadrul operei fiecărui autor, fiecărui fragment.

În exemplul următor vom urmări unitatea fragmentului, aşa cum este scoasă în evidenţă de perioadele (simetrice) transformărilor ritmice (*Jocul ielelor*):

... Am să-ţi arăt că nu vreau nimic ... Vezi cutia aceasta?

(3—1) (1—2) (1—1) (0—1) (1—2) (1—2)

γ—2/+1 β—1 γ+1/+1 α

Nu mai recunoşti mîţişorii de ulm? ... Vreau să-i iei înapoi.

(0—2) (2—1) (2—2) (1—1) (2—1) (2—1)

γ+2/ —1 β+1 γ—1/—1 α

Acest criteriu poate fi deci un reper pentru starea personajelor, punerea lor în evidenţă tensionînd scenele unitar, marcînd încărcătura psihică a situaţiilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vom încheia, cu prezentarea unui exemplu care evidenţiază conflictul personajelor prin « dialogul » transformărilor ritmice. Dialogul face parte din scena Gelu Ruscanu — Sineşti.

G.R. : . . . o scrisoare / a doamnei / Sineşti . . .
(2—2) (1—2) (1—1)
γ—1 β—1

S. : —O scrisoare / a nevesti-mi ! / Dar nu văd / legătura / cu politica . . . /
(2—2) (2—3) (1—2) (2—2) (2—3)
β+1 γ+1 β+1

Remarcăm transformarea β + 1 ca un ecou imediat la informaţia « a doamnei Sineşti », semn al unei reale surprize, după care urmează o altă uimire pe baza unei structuri perfect simetrizante în cadrul dialogului γ + 1 şi β + 1. Structura identică, dar cu semn schimbat, încifrează în replica lui Sineşti un *contraatac*, sens care nu este cuprins în nivelul semantic. O asemenea interpretare este validată de însăşi continuarea replicii lui Sineşti :

« Iartă-mă, dar trebuie să-ţi spun, ar fi o ticăloşie ». Structura ritmică încifrează deci trecerea de la *mirarea sinceră la mirarea calculată* şi exprimă conflictul interior dintre starea personajului şi comportamentul lui vizibil.

În încheiere, am vrea să fixăm cîteva idei care se relevă în urma analizelor prezentate, idei care ni se par mai importante pentru realizarea concretă a unui spectacol.

Am remarcat că textul conţine, în cadrul fiecărui nivel, date asupra stării conflictuale, astfel încît aceste repere asigură încifrarea acelor aspecte suprasegmentale din oralitate care se pierd prin mijloacele grafice. Recunoaşterea acestor repere se impune pentru interpretare, mai ales că spectacolul necesită consensul interpreţilor şi obligă la construirea unei unităţi scenice, unităţi de stil. Am remarcat apoi că intensitatea şi natura conflictului depind de modul în care se surprinde sistemul de gîndire care a generat opera, sistem de gîndire care a *optat* pentru mijloacele folosite în sensul tensiunii dramatice. Rezultatele unui asemenea studiu care relevă aspectele negentropice ale unei opere ar fi acelea că ar conştientiza cauzele care stau la baza efectelor artistice şi ar permite o folosire direcţionată a lor în cadrul spectacolului. Lucrarea a încercat să surprindă mai ales constituirea scenică a *conflictului*, coordonată principală pentru orice spectacol.

REPÈRES DES CONFLITS DANS LE TEXTE DRAMATIQUE

RÉSUMÉ

Etayé sur des exemples choisis dans *Jocul ielelor* par Camil Petrescu, *Les Petits-bourgeois* par M. Gorki, *La Mouette* par A. Tchékhov, *Viforul* par Delavrancea et d'autres, l'article se propose de relever les repères qui visent la tension scénique, en partant du texte dramatique même, et de mettre en évidence les aspects (les codages) qui sont à la base d'une lecture préoccupée de déceler, avec les instruments d'une analyse structurale, les sources des conflits.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PERSONAJELE LUI IBSEN. STUDIU STILISTIC ANTROPOLOGIC

MIHAI RĂDULESCU

Împlinirea a 150 de ani de la naşterea marelui dramaturg norvegian Henrik Ibsen impune o reevaluare a operelor sale. Fără să existe vreo discontinuitate în aprecierea scrierilor lui, mereu prezente pe scenă ori în vitrinele librăriilor din întreaga lume şi în sufletul nostru, al tuturora, interesul tot mai larg pentru ştiinţele sociale al omului contemporan te călăuzeşte, fără să vrei către întrebarea firească : cît de adînc poţi fora individualitatea personajului ibsenian în căutarea personajului uman în general ? Această forare a satisfăcut, pe rînd, nevoia de autodescoperire a tuturor generaţiilor ce ne despart de opera scriitorului nordic. Răspunde ea şi căutărilor noastre ? Nădăjduim ca cele ce urmează să ajute la descifrarea acestui răspuns pe care Ibsen l-a pregătit din vreme.

Punctul de vedere al analizei dezvoltate în continuare este cel stilistic antropologic. De ce stilistica are nevoie de un epitet ? Desemnează acesta posibilitatea existenţei mai multor stilistici ? Da. Stilistica, în sensul curent, este o *disciplină care studiază mijloacele de exprimare ale unei colectivităţi, ale unui domeniu de activitate, ale unui scriitor din punctul de vedere al conţinutului afectiv, al expresivităţii sau din punctul de vedere al calităţilor şi normelor lor* [1]. Dar mai este (mai simplu) *studiul stilului din punctul de vedere al calităţilor şi regulilor sale* [2]. Sau, şi mai restrîns : *Studiul ştiinţific al procedeelor stilului* [3]. Pentru a ne lămuri mai mult recurgem, în aceeaşi ordine a dicţionarelor citate, la definirea stilului. *Mod specific de exprimare într-un anumit domeniu al activităţii omeneşti, pentru anumite scopuri ale comunicării; fel propriu de a se exprima al unei persoane;* ca sens special, se adaugă : *totalitatea mijloacelor lingvistice pe care le foloseşte un scriitor pentru a obţine anumite efecte de ordin artistic* (DEX). Definiţia este copiată, cu excepţia unui cuvînt, din DLRM . Nu vom continua a cita integral explicaţiile din dicţionare, dar sîntem obligaţi să scoatem în evidenţă cîteva discrepanţe utile dezvoltării noastre ulterioare. Pentru DEX şi DLRM a fi preocupat de stil mai înseamnă că ţii seama de sintaxă şi lexicologie, de exprimarea aleasă dar şi personală, de o anumită modă (pentru alt dicţionar[4] : *şcoală sau perioadă sau subiect;* tot aici se introduce noţiunea de stil legată de o comportare nobilă, ţinînd de buna creştere). Sfera semantică se amplifică mult : *ansamblul particularităţilor de manifestare specifice unui popor, unei colectivităţi sau unui individ* (DEX). Şi finalmente, *fel de a fi, de a acţiona, de a se comporta* (DEX ; variantă mult mai largă a definiţiei Oxf. citate mai sus). Singurul punct comun al tuturor acestor domenii pare să fie exprimarea. În pofida definiţiei de început, socotim că nu exprimarea este scopul cercetărilor stilisticii ci modul ei şi că deşi scriitorul are un loc privilegiat în cele arătate, accentul este meritat numai datorită cantităţii mari de studii închinate figurilor de stil,

[1] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, 1975 (consemnat : DEX).

[2] *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, 1958 consemnat : DLRM).

[3] *Petit Larousse*, Paris, 1967.

[4] *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, Oxford, 1966 (consemnat : Oxf.).

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 131–143, BUCUREŞTI, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndeobşte recunoscute ca unelte specifice artei sale. De pe acum se dovedesc posibile multe stilistici sau ramuri ale ei.

Stilistica antropologică se preocupă cu modul de a fi, de a acţiona, de a se comporta, pe scurt, de a se exprima pe sine (nu este o tautologie), al omului văzut în evoluţia lui naturală. Fixînd acest scop şi aceste limite ştiinţei noastre, aplicăm în chipul cel mai ortodox principiile lăsate moştenire de către marele naturalist francez şi părinte al stilisticii moderne, Buffon. Să repetăm împreună cu el adevărul : *stilul este omul însuşi* [5]. Această propoziţie se referă, în contextul respectiv, la calitatea stilului literar. Dar, plecînd de la analiza gîndiri, omul de ştiinţă francez descrie stilul ce o va putea îmbrăca pe cea dintîi ; o face cu certitudinea că unei anumite structuri a raţiunii nu îi poate corespunde decît o unică haină stilistică : *stilul nu este decît ordinea şi mişcarea impusă propriilor gînduri. Dacă le înlănţuim din aproape, dacă les strîngem, stilul devine ferm, nervos şi concis ; dacă le lăsăm să se urmeze egale şi să nu se întîlnească decît sub zodia cuvintelor, fie ele cît de elegante, stilul va fi difuz, lax şi împiedicat* (p. 11). Dar aspectele stilistice nu se mărginesc numai la a transpare exclusiv în fenomenul limbajului ci şi în comportament şi în structuri situaţionale : *aceşti oameni simt cu tărie, sînt afectaţi în aceeaşi măsură, o semnalează viguros în exterior, şi, prin mijlocirea unei impresiuni strict mecanice, ei transmit celorlalţi entuziasmul şi afecţiunile lor. Avem de-a face cu trupul care vorbeşte trupului : toate mişcările, toate semnele participă şi slujesc în chip egal* (p. 10). Din citatele acestea ne vedem îndrituiţi să parcurgem şi calea inversă : plecînd de la analiza stilului (tuturor acestor limbaje presupuse), vom cunoaşte gîndirea (singura posibilă !) ce îl însoţeşte.

Dar cînd afirmăm : «gîndirea (singura posibilă !) » înţelegem gîndirea logică. Eseistul francez contemporan Serge Doubrovsky conchide o amănunţită analiză cu vorbele : *raţionalitatea nu epuizează realitatea: sentimentul şi imaginaţia sînt nişte revelatori ai lumii, a cărei fiinţă o dezvăluie la un alt nivel decît raţiunea, dar cu drepturi egale*[6] (dealtfel tot el face o afirmaţie în spiritul celor gîndite de Buffon : *definirea literaturii este pentru societate şi pentru oamenii care o formează o ocazie de a se judeca pe sine* (p. 45), generalizînd astfel cele de mai sus). Cu mult înaintea lui, Aristotel, părintele logicii, remarca : *Aşadar, cînd este vorba de lucruri ce sînt susceptibile de ambele contrarii, aceeaşi opinie şi aceeaşi judecată ajunge să fie adevărată şi falsă, şi se poate ca ea să fie cînd adevărată, cînd neadevărată*[7]. Iată două opinii ce ne îngăduie să căutăm în structurile stilistice manifestările altor gîndiri decît ale celei logice. Şi ce gîndiri anume am putea întîlni ? Bineînţeles, gîndirile stilistice. Căci trebuie să existe nişte gîndiri specifice care să îngăduie intelectului formularea unor figuri de stil specifice şi nelogice, cum ar fi înlocuirea unui întreg prin parte, a unui obiect prin opusul lui etc. şi care, mai mult, nu reflectă în această operaţie decît similare percepţii (cu atît mai nelogice !). Stadiul actual al cercetărilor noastre stă în discernerea în comportament şi în situaţiile create de acesta, a gîndirilor specifice sau aplicarea lor în diverse domenii de exprimare a omului, ca viaţa de zi de zi, sociologia, artele plastice, psihologia, psihiatria şi, bineînţeles, literatura. Studiul de faţă se integrează în această ultimă categorie. Vom începe prin a discuta gîndirea metonimică[8] în piesa lui Henrik Ibsen : *O casă de păpuşi*[9].

Ne reamintim că unul dintre personajele piesei, fostul procuror Krogstad, actualmente ocupînd un post de mizerie în banca locală, s-a făcut cîndva vinovat de o neregulă, nu prea lămurită în text, suficient de neînsemnată pentru a nu fi adus în faţa justiţiei, dar destul de cunoscută pentru a fi însemnat cu pecetea dezonoarei. Prietenul lui Helmer şi al Norei, doctorul Rank, condamnat la o boală necruţătoare datorită exceselor tatălui său, săvîrşite cînd cel din urmă era tînăr, comentează situaţia în societate a lui Krogstad, integrîndu-l în categoria indivizilor cu simţul moral bolnav. Caracterizarea pe care i-o face este deosebit de dură : *E putred pînă în măduva oaselor, doamnă* (p. 178). Apoi, referindu-se la filantropii care încearcă să îi reintegreze pe cei asemenea lui în viaţa socială :

[5] Buffon, *Discours sur le style*, Paris, 1920, p. 17.

[6] Serge Doubrovsky, *De ce Noua Critică? Critică şi obiectivitate*, Bucureşti, 1977, p. 182.

[7] Aristotel, *Metafizica*, Bucureşti, 1965, IX, 10, 1051 b, p. 301.

[8] Vezi o primă discuţie asupra gîndirii metonimice în : Mihai Rădulescu, *Stilistica antropologică. O aplicaţie: Gîndirea dihotomică-antonimică*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, 1975, nr. 4, p. 487.

[9] Henrik Ibsen, *Les Revenants — Maison de poupée*, Paris, 1910, p. 139—279. Traducerea ne aparţine ; Henrik Ibsen, *Teatrul*, vol. 2, Bucureşti, 1966, p. 107—186.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu ştiu dacă şi pe la dumneavoastră există specia aceea de oameni care se dau peste cap ca să dezgroape putreziciunea morală. Apoi, deîndată ce au găsit individul bolnav, îl instalează sub observaţie, într-o slujbă bună sau alta, procurată de ei. Iar cei sănătoşi n-au decît să rămînă pe dinafară (id.). Doamna Linde încearcă să il lămurească conform «logicii bunului simţ»: *Trebuie să recunoaştem că mai ales cei bolnavi au nevoie de îngrijire.* La care doctorul Rank, de pe poziţia aşa-zisei sale superiorităţi, ridică dispreţuitor din umeri: *Asta e. Acest fel de a privi lucrurile e cel care schimbă societatea în spital.* Poziţia unei societăţi burgheze condamnate la dispariţie prin însuşi sensul evoluţiei ei (simbolizată de dr. Rank) este clară. Să vedem acum opinia lui Krogstad despre propria sa situaţie: *am comis o imprudenţă cu mulţi ani în urmă* <...>. *N-am fost chemat în faţa justiţiei; dar, pe loc, mi s-a închis orice drum* (p. 188). Apoi explică Norei cum de a ajuns să împrumute altora bani cu dobîndă. Din text se subînţelege stînjenirea provocată de această decădere (morală!): *Atunci am început să mă ocup de acele afaceri pe care le cunoaşteţi* (nu le numeşte, din jenă); *era firesc să găsesc şi eu ceva şi îndrăznesc să spun că n-am fost mai ticălos ca alţii* (aşadar posedă o cumpănă a propriei sale atitudini morale). *A venit vremea să isprăvesc cu asta. Copiii cresc. De dragul lor se cuvine să redobîndesc cît mai mult din consideraţia celorlalţi. Postul acela de la bancă era pentru mine prima treaptă. Şi iată că soţul dumneavoastră vrea să mă facă să cobor iar şi să mă afund din nou în noroi.* Este o referire la faptul că soţul ei, fostul său coleg de facultate, devenind director al băncii, nu îl mai acceptă subaltern. Punînd în paralelă fapta sa şi semnătura în fals a Norei, el o asigură că nu a fost mai vinovat ca ea şi lasă de înţeles că a avut şi el temeiuri morale intime care l-au îndemnat să calce alături de lege.

Optica doctorului Rank o regăsim la Helmer, soţul Norei, atenuată, căci el e mai puţin preocupat de destinele societăţii cît de propriul său destin ascendent *(Cît priveşte pata lui morală, la nevoie aş fi putut-o privi cu indulgenţă* <...> *Cu atît mai mult cu cît mi s-a spus că este un slujbaş de încredere;* p. 212—213). Dar acest subordonat (fost prieten) îşi permite să-l tutuiască în public, ceea ce îi scade prestigiul. Sigur, afirmaţia sa că resimte *o scîrbă fizică faţă de astfel de oameni* (p. 200: care îşi cresc copiii într-o atmosferă de minciună) e anulată prin trădarea sentimentului său intim. Avînd puterea în mînă, hotărîrea lui e luată: îşi va nimici fostul amic pentru ca umbra învecinată a acestuia să nu îl atingă.

Krogstad are în continuare prilejul să limpezească în faţa celorlalţi întîmplările prin care a trecut. Îi spune Doamnei Linde (a iubit-o şi ea l-a părăsit pentru a se asocia unei «poziţii sigure», el fiind abia la începutul carierei): *Pierzîndu-te, parcă mi-ar fi fugit pămîntul de sub picioare. Uită-te la mine: parc-aş fi un naufragiat agăţat de-o epavă* (p. 243). Loviturile sentimentale nu-l cruţă nici acum. Doamna Linde este cea care îi va ocupa postul. Ea recunoaşte a o fi aflat. **Krogstad:** *Dar acum c-o ştii, nu renunţi?* **Doamna Linde:** *Nu; n-ar servi la nimic.* **Krogstad:** *Eh! ... Totuşi, dacă aş fi în locul tău, aş face-o* (p. 164). Doamna Linde îi oferă perspetiva căsătoriei. El, obsedat de situaţia sa, îi aminteşte despre trecutul lui, despre reputaţia dobîndită.

Helmer, nici cînd s-ar cuveni să fie convins de generozitatea sufletească a lui Krogstad (i-a înapoiat semnătura în fals a Norei fără absolut nici o pretenţie şi fără ca directorul să i-o ceară) nu renunţă la punctul său de vedere. I se adresează Norei: *Te voi ocroti ca pe o porumbiţă pe care am adăpostit-o, după ce am smuls-o nevătămată din ghearele vulturului* (p. 266; vulturul fiind fostul procuror).

Există un moment în evoluţia sufletească a personajului urmărit de noi, care îl pune într-o lumină deosebit de proastă. Îi comunică Norei că va specula hîrtia în posesia căreia se află pentru a ajunge adevăratul director al băncii, ascuns în spatele fricii lui Helmer. Atitudinea, din punct de vedere al construcţiei dramatice, constituie reversul celei cu care ne-am obişnuit: a omului care imploră cruţare şi pîine pentru copiii săi. O splendidă răsturnare morală care pare, timp de trei pagini să dea dreptate celor ce îl acuză. Doamna Linde va dezlega taina acestei mişcări impetuoase. *Ştiu la ce îl poate împinge disperarea pe un om ca tine* (p. 246). Dar a fost un simplu vis de mărire. Krogstad nu este omul unor atari ticăloşii. Dar cine este el?

Ne amintim o replică a prinţului Hamlet. *Se-ntîmplă-ades la fel cu unii oameni, / Ca, pentru vrun cusur din naştere, / Deci pentru care nu sînt vinovaţi,/ Ori din prea plinul unei însuşiri/* <...>

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca oamenii aceştia/ Pecetluiţi fiind de un defect, spuneam,/ Că e sortit de stele sau de fire, / De-ar fi plini de virtuţi ca harul pure,/ Nemărginite, cît e omenesc,/ Să fie judecaţi doar pentru-acea/ Greşală-anume[10]. Ea a fost aleasă ca motto al filmului său de către Laurence Olivier. Rezumă admirabil situaţia lui Krogstad. Un moment din viaţa sa (viaţa unui om bun, de fapt) înlocuieşte în ochii societăţii întreaga ei desfăşurare ce, de fapt, contrazice acel moment. Partea înlocuieşte întregul. Situaţie metonimică prin excelenţă. Ilogică, de asemenea. Ilogică fiind (şi optica respectivă constituind o realitate) nu putem explica naşterea ei prin gîndirea logică. Numai coexistenţa cu cea din urmă a unei gîndiri metonimice ce să permită ca întregul să fie înlocuit de parte poate lămuri apariţia unei atît de monstruoase optici. Ea domină viaţa lui Krogstad într-o măsură atît de mare încît, prin transfer, este adoptată de el însuşi de la societatea burgheză care îl persecută. Şi pentru el partea a înlocuit întregul (împotriva revoltelor logicii sale — revolte lipsite de vigoare, căci nu logica triumfă în el ci gîndirea metonimică, adoptată, este dominantă în raţiunea lui). Mai mult, izbînda gîndirii metonimice în intelectul său o citim cu prisosinţă tocmai în acel moment cînd se vede pe sine învingînd societatea prin mijlocirea mîrşăviei (ameninţarea de a folosi semnătura Norei); aşadar acceptă, în forul său lăuntric, înlocuirea definitivă a întregului prin parte. Dar tot din acest for transpiră vorbe calde şi de înţelegere privitoare la situaţia Norei, pe care a trăit-o cîndva el însuşi. Calculul acestei gîndiri metonimice, în cazul său, este: am fost o dată ticălos, voi fi ticălos pînă la capăt. Dar gîndirea logică, de îndată ce iubirea o reîntăreşte cu energiile ei, izbuteşte să reintre în stăpînirea cugetului său.

În aceeaşi piesă putem urmări şi evoluţia gîndirii dihotomice-antonimice[11]. Gîndirea dihotomică-antonimică este acea gîndire stilistică îngăduind perceperea realităţii ca avînd două aspecte simultan opuse, formularea de structuri dihotomice-antonimice de limbaj de tipul: *Eu nu sînt cel ce sînt*[12], replica fundamentală a lui Iago (I, 1) sau impunînd comportamentul — specific aceluiaşi personaj shakespearian — sancţionat în limbajul de zi de zi ca aparţinînd unui «om cu două feţe». Ea stă la originea capacităţii omului de a minţi; iar cînd aceasta devine o concepţie de viaţă, tot ea permite «masca» sub care se prezintă fiinţa perfidă societăţii.

O mască a adoptat şi Nora. Nu din perfidie ci la impulsul minciunii folosite ca armă de apărare a unei fetiţe (mai tîrziu, a unei femei) cu soarta căreia tatăl, ulterior soţul, s-au jucat precum cu o păpuşă lipsită de viaţă proprie, de personalitate. Minciunile Norei (nu are rost să intrăm în detalii: ele se pot număra cu zecile, cu sutele, cu miile, ni le putem imagina, în baza celor prezente în piesă, însoţindu-i existenţa din cea mai fragedă copilărie) fac din ea o fiinţă cu două chipuri, rareori în interesul unei mici plăceri personale (dreptul de a mînca bomboane), de obicei din prea plinul dorinţei ei de a fi agreabilă, ba mai mult, utilă pînă la sacrificiu, celor din jur. Abia în urma discuţiei sale cu Krogstad, cînd acesta îi revelă gravitatea comiterii unui fals (măsluire a realităţii de neînchipuit în absenţa unei gîndiri specifice, nelogice, care să îngăduie această rupere de adevăr) minciunile sale dobîndesc, în conştiinţa ei, consitenţa unei vieţi duble. Ea provoacă un dialog cu Helmar, pentru a şti exact cît de gravă e situaţia în care se găseşte, precum şi în ce măsură îl poate ajuta pe Krogstad, ajutîndu-se astfel pe sine. În cursul acesteia, Helmer defineşte răspicat poziţia lui Krogstad şi, prin ricoşeu, a Norei; *Gîndeşte-te numai! o astfel de fiinţă, avînd conştiinţa crimei sale, trebuie să mintă şi să disimuleze neîncetat. Este obligată să poarte o mască chiar în propria sa familie; da, în faţa soţiei şi a copiilor săi* (p. 199). Or, teoria simulării şi a disimulării o cunoaştem de la Francis Bacon: *Există trei trepte ale <...> ascunderii de către om a eului său a) Discreţia, cînd omul nu dă nimănui prilejul să vadă ori să ghicească ce este el; b) disimularea, în sens negativ, cînd omul lasă <...> să se înţeleagă că nu este ceea ce este de fapt; c) simularea, în sens afirmativ, cînd omul <...> caută să dea impresia că este ceea ce de fapt nu este*[13].

[10] William Shakespeare, *The Complete Works*, London, f.a., *Hamlet, Prince of Danmark*, I, 4, p. 852.

[11] Această gîndire a fost analizată de Mihai Rădulescu în *Tragedia cunoaşterii: Othello*, în *Limbile moderne în şcoală*, 1973, p. 67 şi *Gîndirea dihotomică-antonimică în literatura elisabetană*, în *Limbile moderne în şcoală*, 1975, p. 111; vezi şi nota nr. 8.

[12] W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 916.

[13] Francis Bacon, *Eseuri sau sfaturi politice şi morale*, Bucureşti, 1969, VI, *Despre simulare şi disimulare*. Vezi şi XXII, *Despre şiretenie*, I. *Despre adevăr*, XXVI. *Despre înţelepciunea aparentă*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Trezirea conștiinței ei este simbolizată de referirea la balul mascat pe care îl va da familia Stenborg și de preocuparea ei pentru travestiu (comportament superlativ absolut impus de gîndirea dihotomică-antonimică). Aceasta este și pricina pentru care cea dintîi replică a actului II este una de teamă, de ascundere, iar a doua se referă la costumul cu care se va deghiza, înlănțuire firească din punctul de vedere al reacției de apărare. **Nora:** ‹...› *A intrat cineva* ‹...› *Nu, nimeni. Nu, nu, n-o s-o facă azi, de Crăciun: nici mîine... Dar, poate... (Deschide ușa și privește afară). Nu, nu-i nimic în cutia de scrisori e goală. Ce nebunie! Nu m-a amenințat în serios. Un astfel de lucru nu se poate întîmpla. Am trei copilași. (Ana-Maria, cărînd o cutie mare, intră prin ușa din stînga.) Ana-Maria: În sfîrșit am găsit cutia cu costumul* (p. 201). Cu alte cuvinte «mascarea» este pe punctul de a deveni un fapt public. «Demascarea» posibilă își împinge norii plumburii tot mai aproape acoperind cerul existenței pașnice a Norei.

Dacă simpla dramă domestică (ale cărei implicații și izvoare ne trimit la morala strîmbă a vechii societăți burgheze) a Norei oferă o pildă a evoluției unei situații dihotomice-antonimice, desfășurarea căreia demonstrează profunda cunoaștere a tuturor meandrelor ei de către Ibsen, *Peer Gynt* stimulează meditarea asupra originii acestei gîndiri în intelectul eroului și ridică probleme de arhitectură dramatică structurată pe același tipar, după un plan dintre cele mai complexe.

Ca să nu existe nici un dubiu asupra celor spuse aici, în chiar începutul piesei Peer este de trei ori acuzat de mama sa că minte, iar el, de trei ori, o neagă. Printre cele dintîi imagini ale povestirii pentru care este incriminat este: *Ai fi zis că galopam spre soare*[14]. Dealtfel, dincolo de acest oftat care trădează, simbolic, cele mai intime aspirații ale flăcăului, întreaga lui istorisire pare să fie o punere în pagină a fenomenului psihic al minciunii spontane: răpirea. El nu repetă numai (după cum îl admonestează Aase și o recunoaște singur) întîmplarea lui Gudbrand Glese, știută de mama sa de cînd era copil, ci ne face martorii unei «retrăiri poetice», adică ai unui comportamet metaforic, definit cvasi-științific de Aase: *Da, da, o minciună o poți suci și-nvîrti, o poți înfrumuseța-ntr-o mie de chipuri, o poți sulemeni-ntr-atîta încît să nu i se mai cunoască scheletul prăpădit. Asta faci și tu. Îi pui aripi de vultur și alte zorzoane minunate sau cumplite. În cele din urmă lumea cade pradă în plasa acestor povestiri. Te cuprinde spaima, te amuțesc. Ajungi să nu mai recunoști un basm pe care-l știi demult* (p. 6.)

Lucrurile sînt mult mai complicate în cazul lui Peer Gynt, în raport cu Nora, prin aceea că la el se împletește gîndirea metaforică cu cea dihotomică-antonimică. Iată o pildă a instabilității opoziționale a celei din urmă. Mama sa îl întreabă: *La-ncăierarea care fu/ Mai ieri, în Lunde, n-ai fost tu/ În fruntea cetei de nebuni?/ Și oare să fi fost minciuni/ C-atuncea lui Aslak i-ai frînt/ Braț, deșt, ori poate și mai rău,/Că nu mai poate biet de el,/Să bată fierul pe ilău?/ Grăiește dacă ai cuvînt!* **P.G.:** *Cine-mi scornește fel de fel?* **Aase:** *Mi-a spus vecina de din vale. / L-a auzit urlînd.* **P.G.**‹...›: *Păi da!/Dar* **eu** *urlam, nu* **el. Aase:** *Așa?!* **P.G.:** *Da, mamă. El m-a îmblăcit.* **Aase:** *E cu putință?* **P.G.:** *N-are zale,/ Dar e ceva mai iute!* **Aase:** *Cine?* **P.G.:** *El, Aslak.* **Aase:** *Ptiu! Nu ți-e rușine?/Butoiul ăla plin cu vin,/Mai iute decît tine?/* ‹...›. **P.G.:** *Vezi cum ești?/Sau dau sau iau, tu tot bocești. (Rîzînd)/Dar nu te necăji.* **Aase:** *Iar minți!* **P.G.:** *De data asta, da. Jelești./Dar zău că n-ai de ce să plîngi* ‹...›/ *Vezi brațul ăsta? Ca-ntr-un cleşti/L-am prins, și-apoi, strîngînd din dinți/Eu, pumnul mîinii mele stîngi/ L-am repezit, ca pe-un baros.../Și ce-a urmat a fost prăpăd...* (ed. rom. p. 19—21).

Ascensia lui solară este pentru moment doar așteptare: *Răbdare: într-o bună zi,/Nepricopsitul tău fecior/ Va-nfăptui un lucru mare./ Ținutu-ntreg te va cinsti*‹...›/ *Împărat și regeajung!* (ed. rom. p. 22—23). La care gîndirea logică și critică a lui Aase îi cenzurează dereglarea rațională: *Ești nebun (ib.).* În concluzie face și o analiză practică a dezastrului provocat de către combinarea dictatorială a gîndirii metaforice cu cea dihotomică-antonimică împotriva celei logice: *Ai fi putut s-ajungi ceva dacă nu ți-ar fi capul plin de minciuni și de născociri tîmpe, de dimineața pînă*

[14] Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, Paris, 1918, p. 3. În continuare vom folosi traduceri personale după această ediție, acolo unde ni se pare că versiunea românească (1971) renunță la anumite imagini datorită necesităților metrice. Unde nu se întîmplă acest lucru, o preferăm pe cea din urmă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

seara (p. 11). Remarcăm faptul că ea însăşi discerne două manifestări deosebite. Dar fiul său nu poate absenta din lumea gîndirii metaforice: **P.G.:** *Hopa, hop/ De-a cerbul ne jucăm şi Peer*, îi spune el mamei sale, luînd-o în braţe şi galopînd cu ea: *Eşti Peer, eu cerbul*...(ed. rom. p. 28). Aase îi caracterizează comportamentul dihotomic-antonimic cu o excepţională precizie atunci cînd el îi solicită să meargă cu sine în peţit şi să-l laude. *O să-ţi dau un certificat pe măsură. Or să te cunoască din faţă şi din spate* ‹...› *Va fi tabloul complet* (p. 16).

În cercetările anterioare, am numit momentul în care în trama gîndirii logice se infiltrează gîndirea stilistică: criză stilistică. Plecat în peţit, teama de a fi refuzat îl face să adaste pe iarbă, cu ochii pierduţi în văzduh. Sîntem martorii intrării sale în criza metaforică: *Ce nor ciudat/ Un armăsar de pară/ C-un călăreţ în şa; şi colo-n fund, /Parcă-i o babă pe un tîrn călare... (Rîzînd încetişor, de unul singur)/E maică-mea! Mă-njură-n gura mare.../ «Hei, Peer!» (Treptat, închide ochii)/ E-nfricoşată...Şi iată-mă...pătrund/ Pe-un cal semeţ, prin gloata de oameni...* etc. (ed. rom. p. 37—38). Bineînţeles, capul îi este încoronat. Suspendarea gîndirii logice apare puţin înainte, atunci cînd Aase refuzînd să îi promită de a nu îi denunţa firea dublă viitorilor socri, el o caţără pe acoperişul unei mori, ca să scape de ea. Aşadar, am asistat la o intrare în criza metaforică datorită temerii de a fi prea slab.

Nu peste mult, urmărim intrarea în criza metaforică datorită orgoliului. Ajuns în ograda fetei iubite este provocat de cei din jur. **O fată:** *Să mergem!* **P.G.:** *Ţi-o fi teamă de mine?* **A treia fată:** *Hotărît!/Păi cine nu se teme?* **A patra fată:** *Le-ai arătat ce poţi,/ La Lunde.* **P.G.:** *Mare lucru! V-aş zăpăci pe toţi/Dacă mi-aş da eu drumul să vă arăt ce pot.* **Primul flăcău** *(şoptind): Îşi vine-ntr-ale sale!* **Mai mulţi:** *(strîngînd cercul în jurul lui): Peer! Povesteşte tot. Dă-i drumul!* **P.G.:** *Nu azi! Mîine!* **Alţii:** *Ba-n seara asta.* **O fată:** *Ştii/Să faci, de bună seamă, niscai vrăjitorii?* **P.G.:** *Pot să-l momesc pe diavol c-un descîntec.* **Un om:** *Putea şi maica-mare cînd mă-nfăşa în scutec.* **P.G.:** *Minciuni! Nu poate nimeni ce pot eu!/ L-am ghemuit, odată, într-o nucă*...(ed. rom. p. 53—54). Şi începe să fabuleze.

Un alt tip de intrare în criza metaforică este provocat de priveliştea prostiei umane. Îi cere lui Solveig să danseze cu el. **Solveig:** *Aş vrea dar nu mă-ncumet!* **P.G.:** *Te temi/De cine-anume?* **Solveig** *De taica mai ales.* **P.G.:** *Pare că-i om de treabă, pe cît am înţeles.../ Sau de urechi ţi-e teamă? Răspunde-mi.* **Solveig:** *Ce folos?* **P.G.:** *E oare taică-tu bisericos?/ Ori maică-ta şi tu sînteţi altfel?/ Răspunde-mi, hai!* **Solveig:** *Eu plec.* **P.G.:** *Mai stai niţel! (Cu glas stăpînit, dar încercînd totuşi s-o înspăimînte) Ştii, pe la miezul nopţii pot să mă schimb în troll! (...)/Aşadar, află: noaptea eu mă prefac în lup/ Şi colţii pot să ţi-i înfig în trup* (ed. rom., p. 62—63).

El trăieşte metaforic cu atîta intensitate încît se impune celorlalţi ca o metaforă vie (excelent exemplu de situaţie metaforică). Răpeşte, la petrecerea la care ne aflăm, mireasa. Aslak, care tocmai se pregăteşte să îl ucidă, exclamă: *Doamne! Iată-l căţărîndu-se pe fjaell. Ai spune că e cerb!* (p. 45). Or, tocmai aşa se şi văzuse Peer Gynt atunci cînd o ridicase pe mama sa în braţe, înainte de a sosi la petrecere.

Este interesant de comparat gîndirea aceasta care înlesneşte invenţia poetică cu gîndirea logică a mamei sale, în care structurile antonimice sînt prezente şi unelte eficace de lucru. Văzîndu-l, strigă: *Frînge-ţi gîtul!* ‹...› *Doamne! Ia seama la picior!* (ed. rom., p. 67).

După ce Peer Gynt s-a impus cugetului celorlalţi ca o metaforă vie el este pus faţă în faţă cu o realitate dihotomică-antonimică (trăind astfel o situaţie dihotomică-antonimică). Femeia îmbrăcată-n verde îl avertizează: *Să ştii că la noi toate au o dublă-nfăţişare. De vei veni în castelul tatălui meu, s-ar putea ca la-nceput să crezi că te afli într-o simplă adunătură de pietre*, la care el răspunde, maliţios: *Exact ca la noi. Aurul nostru ţi se va părea paie şi noroi, iar la ferestre, în loc de geamuri, n-o să zăreşti decît zdrenţe amărîte* (p. 64). Desigur, pătrunderea în această realitate dihotomică-antonimică este rezultatul unei duble traume, psihice şi fizice. Solitudinea înceţoşată în care s-a rătăcit în urma răpirii care l-a exclus din societate îl angoasează pînă la nebunie şi, pe de altă parte, căzînd el se loveşte rămînînd inconştient. Pactul total cu gîndirea dihotomică-antonimică, cedarea în faţa nebuniei care îl invadează, presupune renunţarea definitivă la logica realului. Cea dintîi condiţie a Bătrînului din Dovre este: *să nu mai pui piciorul dincolo de hotarul Rondenului. Să te temi*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de lumina zilei și de toate faptele pe care le luminează (p. 66—67). Acceptînd condiția, i se atașează o coadă, fiind preschimbat în ne-om. Jocul acesta de saltimbanc pe sîrma gîndirii dihotomice-anatonimice (am demonstrat cum duce la nebunie, cu alt prilej[15]) i se pare o glumă ca alta, la care poate renunța cu ușurință: *În lumea asta toate se fac cu socoteală. /Mi-am agățat o coadă, e drept, dar cred că pot/ Oricînd oi vrea să o desfac din nod./ M-am lepădat de vechiul și cîrpocit învățț. Pot însă foarte bine la loc să mi-l agăț* <...>/*Fac jurămînt că vacile-s fecioare.* I s-a propus o atare viziune) *Însă că slobod nu pot fi, anume,/*<...> *Că troll voi fi în muntele de-omăt/ Cît oi trăi, că nu pot da-ndărăt, / Că soarta mi-e pecetluită deci—/ N-o să mă-mpac cu asta-n veci de veci* (ed. rom., p. 102). Dealtfel însuși Bătrînul din Dovre constatase: *Ciudată mai e firea omenească!/Degrabă poate să se lecuiască./Chiar dacă-o vatămi, iute-și vine-n fire* (ed. rom., p. 99)... Peer Gynt acceptă orice, dar nu să i se ia lumina ochilor, adică capacitatea de a înțelege rațional realitatea. Dacă pînă acum «criza» era socotită o eclipsă a logicii în favoarea gîndirii metaforice, de data asta asistăm la o luptă pe viață și pe moarte între echilibru și dezechilibru, în care cel dintîi învinge.

Scăpat, Peer Gynt rămîne rănit pe totdeauna. Primul personaj întîlnit este Bøygen (Încovoiatul). Prozor, traducătorul francez, îi socotește *simbolul ipocriziei sociale și a ordinei subsecvente* (p. 81, nota 1). El se recomandă simultan mort și viu (ed. rom. p. 110—111), deci vizualizat ca dihotomic-antonimic prin excelență. Cîștigînd lupta împotriva gîndirilor metaforice și dihotomice-antonimice în forul său lăuntric, lui Peer Gynt îi rămîne să o cîștige și practic. Izolat de sat, munca va fi leacul său. Aburii dezechilibrului îl vor mai frecventa. Femeia îmbrăcată în verde îi reapare cu chip sinistru. Ca să îmbrace iar chipul frumuseții de altcîndva, cu care îl fascinase, îi cere să alunge realitatea de lîngă sine, adică pe Solveig (ed. rom., p. 131). El se scutură. Refuză. Riposta e cumplită: *În orice zi, în casă, sub prag, /M-oi strecura; și-a-tunci cînd tu vei vrea,/Pe laviță, s-o strîngi la piept cu drag,/ Și-ai să primești strînsoarea înapoi,/Eu am să fiu acolo, lîngă voi,/ Necontenit cerîndu-mi partea mea,/Și ai să-mi dai și mie ce-i dai ei*...(ed. rom. p. 131).

Fugind de logică el începe să trăiască o situație dihotomică-antonimică după alta: trimite în Asia idoli și misionari, adoptă *masca/*<...> *de profet* (ed. rom. p. 194). În această calitate joacă rolul învățătorului (de pe aceleași poziții dihotomice-antonimice): *Subtilitatea e prostie/Ajunsă-n vîrf. La războunare/ Ajung, cînd prea cumplit mă tem./Lașul e crud, precum se știe./ Cînd cade în exagerare,/ Și cînd ajunge la extrem, / Chiar adevărul* <...>/ *Se schimbă în contrariul lui.* (ed. rom, p. 196; suită de dihotomii-antonimice de limbaj, în cascadă). Îndrăgostit de Anitra, este un bătrîn care vrea să-i demonstreze că e tînăr și (după cum am văzut că evoluează în mod firesc gîndirea dihotomică-antonimică) ajunge la travesti, deghizîndu-se în femeie. Întîlnește un simbol dihotomic-antonimic, Sfinxul, pe jumătate om, pe jumătate animal în care, dealtfel, îl recunoaște pe Bøygen, cel mort și viu. Finalmente, directorul ospiciului, Begriffenfeld, este însuși nebun; el decretează moartea gîndirii raționale sau *că de la unșpe noaptea, toți nebunii/ Au căpătat o minte strict normală,/ Conform cu noul stadiu al rațiunii./Și după buna logică, e lege/Că începînd chiar din acel moment, / Oricențelept a devenit dement* (ed. rom p. 220). Pacienții sînt toți ei înșiși și altcineva. Sub această influență, Peer Gynt intră într-o stare poetică (criză metaforică de influență), se recomandă ca pergament împărătesc, pagină imaculată, carte în care *nebuni sau buni* <sînt> *o simplă greșeală de tipar* (ed. rom. p. 230).

Ajuns pe vapor, pe drumul de întoarcere, comportamentul său rămîne dihotomic-antonimic. Făgăduiește bani mateloților. Aflînd de la căpitan despre sărăcia lucie în care se zbat acești, promisiunile lui sînt și mai îmbietoare, ca, deodată, să izbucnească: *Ce, crezi că m-am țîcnit? / Să le deșert în palme avutu-agonisit?* (ed. rom., p. 239). Această răsturnare se datorează unui îndemn al geolziei, ea fiind provocată de știrea că acești sînt așteptați acasă de o familie iubitoare, pe cînd el însuși nu urma să întîmpine decît o deșartă singurătate. Pentru sublinierea caracterului gîndirii sale, autorul îl pune să poarte o conversație cu un pasager vizibil pentru el și invizibil pentru ceilalți. Acesta este preocupat de descoperirea sediului viselor (!)

[15] Vezi studiile noastre citate la notele 8 și 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În finalul piesei, Slăbănogul face o descriere dihotomică-antonimică a omului, care constituie cheia comportamentului dihotomic-antonimic, în chiar cuvintele dramaturgului: *Descoperirea de recentă dată,/Făcută în Parisul inactiv, /Cu ajutorul razelor solare, / Arată că o poză două imagini are,/ Numite: pozitiv și negativ./ Imaginea din urmă pare a fi pe dos: Negrul e alb, iar albul e negruntunecos,/ Și ageamii o privesc urît./ Asemuirea însă e în ea; și n-ai decît, / Cu-ndemînare, să o dai pe față./ Dacă un suflet s-a pozat în viață/ În negativ, clișeul nu-l rupi și nu îl arunci./ Mi se trimite mie și, cînd îl am, atunci/ M-apuc să-l spăl, să-l curăț, cu artă migăloasă/ Și să-l expun la aburi de pucioasă,/ Pînă răsare-n poză figura dimpotrivă,/ Adică-nfățișarea numită pozitivă* (ed. rom., p. 311).

Henrik Ibsen cunoaște cu o atare precizie psihicul uman încît nu numai că prezintă atît de bogat și de complet cele două gîndiri stilistice pe care le-am văzut evoluînd ci și geneza lor. Să urmărim datele acestora.

Comportamentul metaforic al lui Peer Gynt moștenește, amplificat, un alt comportament, stilistic, al tatălui său; pe de o parte, gîndirea stilistică a fost hrănită din fragedă copilărie de către mama lui, hrănită și educată. Megalomania tatălui său indică dominanta gîndirii hiperbolice. Aase, eminent spirit critic și cu un simț al realității și al practicului (nu lipsit și el de un dar al exagerării) îl portretizează pe fostul ei soț: *Cu talerii de la părinți,/ Tătîne-tu s-a pus de-a luat/ Pămînt în fiecare sat,/ Careta-n aur și-a suflat/ Și da ținutului ocol... Unde-a ajuns c-a risipit/ În chefuri banu-agonisit, /Că-ntr-una petreceau toți, beți,/ Plesnind pocalul de pereți?* (ed. rom., p. 17). Ea insistă asupra ușurinței cu care gîndirea sa hiperbolică se lăsa lingușită: *Ca popa ăla șarlatan/ Din Copenhaga ce-a-ntrebat/ Care e numele tău mic/ Și s-a jurat că nu-i nimic/ Pe lumea asta mai frumos./ Tătîne-tu pe loc a scos/ O sanie și-un cal de soi/ Și i le-a dat în dar./ <...> Popa și căpitanul, toți,/ Pe-atunci nici nu aveau alt rost/ Decît să bea, să dea în brînci/ Și-apoi să rîgîie, sătui* (ed. rom., p. 18).

Așadar, un om care amplifică orice fleac de vorbă de laudă; oricărei mici bucurii personale îi scornește exprimări gigantice, nejustificate, pe măsura orgoliului său. Aase nu putea lupta cu impulsurile sale grandilocvente: *Eu, stam, în vremea asta, cu Peer pe lîngă plită/ Și încercam uitării să dăm amara viață,/ Căci nu aveam curajul să îl înfrunt în față./ Amarnic e să-ți vezi cu ochii soarta./ Am vrut să sting zîzania și cearta, / S-alung din mintea-i negrele fantasme.* Ea crede a nu avea de ales: *Rachiu vrea unul. Celălalt vrea basme*, continuă, lămurind modul în care a alăptat și canalizat gîndirea metaforică a fiului ei: *O, da! I-am spus povești cu lighioane,/ Cu feți frumoși, cu zmei răpind bălane /Mirese...Ah, dar nu-mi trecea prin gînd/ Că le-o urma el pilda prea curînd...* (ed. rom., p. 74), gîndirea metaforică preschimbînd-o în situații reale.

În acest comportament specific al tatălui său găsim sămînța capacității lui Peer Gynt de a se autometaforiza, adică de a se proiecta în zona poeticului solar, pe sine și viața sa, dezlipindu-se de actuala lui condiție și statură socială și spirituală, în favoarea celei apolinice. Trebuie remarcat că jocul poveștii nu constituie o simplă distracție banală oferită de mama lui. Este mult mai mult decît atîta. Nu ne putem îngădui să reluăm aici întreaga scenă din finalul actului III. Peer Gynt o descoperă pe Aase pe moarte și o ajută să uite de necazurile pe care le lasă în urmă, amintindu-i de modul ei de a se refugia în basm, cînd era el copil. Dacă ar consemna o simplă amintire, paginile nu ar avea nici o însemnătate psihologică. Însă ele stau mărturie nevoiii lui Aase de situaționarea metaforică care să o transpună. Peer Gynt a învățat de la ea să creeze o astfel de situație. Este suficient să îi recite o strofă dintr-o poveste a copilăriei lui, despre un castel și o serbare, ca biata bătrînă să îl întrebe dacă e sigur că și ea a fost invitată la ospăț. Asigurînd-o că da, el înhamă un scaun și ia un băț în mînă: sania improvizată îi va trece dincolo de logicul realității. În brațele acestei metafore își va da ultima suflare Aase.

Nemărturisită, gîndirea metaforică are puteri de inducere în criză și asupra intelectului ei. Nu numai ajutată de Peer, ca acum, pe patul de moarte, pătrunde ea în criza metaforică, ci și singură, indemnată de spaimă, ca în tinerețe, cînd o amenințau bețiile soțului. Disperată că Peer își va pierde viața în cețuri, după răpirea miresei, i se pare că aude un strigăt: *Ce țipăt ascuțit! O arătare!* (ed. rom. p. 75). Apoi, cînd tatăl lui Solveig afirmă că Peer Gynt s-a pierdut, ea o infirmă cu tărie, preluînd metafora celui din urmă, preschimbînd-o într-o realitate: *Nu, să nu spuneți asta. E-atît de iscusit! Nu există altul mai puternic ca el <...> Fiul meu este o comoară <...>. Poate străbate văzduhu-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rile în spinarea unui cerb ‹...› Nu există ceva ce n-ar putea face. O s-o vedeți (p. 52—53). Groaza și dragostea (sau groaza datorată iubirii) o mută într-o realitate falsă dar liniștitoare.

Ne amintim cuvintele lui Serge Doubrovsky citate la începutul acestui studiu : *sentimentul și imaginația sînt niște revelatori ai lumii, a cărei ființă o dezvăluie la un alt nivel decît rațiunea, dar cu drepturi egale*[16]. Pe măsură ce am progresat în analiza noastră, ele au căpătat tot mai multă consistență. Să revedem cîteva dintre etapele care ne pot întări această convingere. Krogstad ajunge la un comportament dihotomic-antonimic (o înșelăciune) pierzîndu-și energiile datorită unei decepții sentimentale cauzate de o înșelare a așteptărilor (alt comportament dihotomic antonimic, de data aceasta al Doamnei Linde); el redobîndește un comportament rațional de îndată ce dragostea îi surîde iar. Orgoliul îi pretinde lui Helmer să adopte o optică metonimică față de același Krogstad, fostul său prieten. Iubirea îi impune Norei soluția dihotomică antonimică a semnăturii în fals. Intrarea în criza metaforică, în cazul lui Peer Gynt, se face datorită temerii de propria slăbiciune; orgoliului; din îndrăgostire el își face o cale către o realitate dihotomică-antonimică; gelozia îi determină același comportament față de marinari. Comportamentul hiperbolic al tatălui său este dictat de mîndrie. Tristețea este cea care o îndeamnă pe Aase pe calea gîndirii metaforice, spaima și dragostea o trag către criza metaforică. O altă piesă a aceluiași Henrik Ibsen va lămuri legăturile dintre afecte și gîndirile stilistice, în cadrul psihologiei micului grup.

Regăsim comportamentul dihotomic-antonimic în *Constructorul Solness*[17]. El își arată disprețul față de o comandă pentru niște planuri ale unei vile și refuzul net de a le efectua : *Liberi din partea mea să se adreseze cui poftesc* (p. 376). Dar, de îndată ce salariatul său (și fostul său patron, *nota bene)* bătrînul Knut Brovik, îi cere, simțindu-și puterile părăsindu-l, să îi ofere fiului său, Ragnar, o șansă, cît mai este el în viață, și să îi îngăduie să întocmească el planurile pentru clădire, Solness, de parcă s-ar fi învîrtit în jurul său cu 180°, se miră : *Bine, pe-aceea eu o construiesc! Eu însumi...* **Brovik :** *Dar se pare că nu sînteți prea ispitit să o faceți...* **Solness** *(sărind în sus)* : *Nu sînt prea ispitit? Eu! Cine îndrăznește să spună asta?* (p. 378). Originea acestei schimbări stă în spiritul său posesiv, recunoscut de el însuși și de ale cărui efecte se rușinează fără ca prin aceasta să dea înapoi : *vă declar ‹...› că nu mă voi retrage niciodată. Din fața nimănui! Nu voi ceda nimănui locul! Niciodată de bunăvoie! Niciodată și pentru nimic în lume nu voi face asta. ‹...› Da, înțelege, nu pot, nu pot altfel! De vreme ce sînt așa cum sînt. Și nici nu mă mai pot schimba* (p. 379).

O fire similară, cu două fețe, îi atribuie și lui Kaja, logodnica lui Ragnar , și iubita sa. Aceasta îi repetă că îl iubește : *Da, așa spui! Și totuși pleci de lîngă mine* (p. 380). Și, într-adevăr, situația ei este dihotomică-antonimică, după cum am văzut.

Dealtfel, fiindcă viziunea sa asupra realității are o față și un revers, el trăiește o tensiune tragică. Prietenul familiei, doctorul Herdal îi apreciază succesul. *Da, domnule Solness, norocul a fost într-adevăr de partea dumneavoastră.* **Solness** *(privindu-l timid): Da, dar tocmai asta mă face să mă înspăimînt atît de îngrozitor.* **Dr. Herdal :** *Să vă înspăimîntați? Că aveți atîta noroc?* **Solness :** *Și acum, ca și înainte, mi-e teamă... o teamă cumplită... Fiindcă, vă închipuiți odată și odată va veni momentul în care mi se va da lovitura pe la spate. Mortală!...* (p. 390). Această teamă nu este neîntemeiată. Creația, pentru el, a însemnat, o situație dihotomică-antonimică. Discutînd cu Hilde despre locuințele pe care le-a clădit, îi mărturisește : *spre a ajunge aici, spre a ajunge să clădesc case, cămine pentru ceilalți, a trebuit mai întîi să renunț eu, pentru toată viața, la propriul meu cămin* (p. 418), situație aidoma celei din balada meșterului Manole.

Această dramă, însă, nu ne interesează atît de mult pentru urmărirea, în continuare, a gîndirilor stilistice, cît pentru transferul de gîndire, în baza sau prin mijlocirea afectelor, în cadrul psihologiei micului grup, transfer care explică posibilitatea intrării în criză stilistică sub influența altei persoane.

[16] Vezi nota 6.

[17] Henrik Ibsen, *Teatru*, vol. III, București, 1965, *Constructorul Solness*, p. 369—455, text confruntat cu Henrik Ibsen, *Solness e Constructeur*, Paris, 1919.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Parcă am descifra o lege psihică a vaselor comunicante ascultînd relatarea făcută de Solness doctorului Herdal : *Într-o zi, a venit aici Kaja Folsi să discute ceva cu Ragnar. Nu mai fusese niciodată aici. Cînd am văzut cît de îngrozitor de îndrăgostiți sînt unul de celălalt, m-a fulgerat o idee: dacă aș putea-o aduce și pe ea să lucreze aici, la mine, atunci poate ar rămîne și Ragnar. ... Poate că n-ar mai pleca ...* **Dr. Herdal :** *O idee cît se poate de înțeleaptă.* **Solness :** *Da, dar în clipa aceea n-am suflat nici un cuvînt despre ce gîndeam. Stăteam doar și mă uitam la ea... și-mi doream puternic, cu toată tăria, s-o am aici. Pe urmă am schimbat cu ea cîteva cuvinte amabile despre lucruri cu totul indiferente. Și după aceea a plecat.* **Dr. Herdal :** *Și?* **Solness :** *Dar iată că a doua zi, către seară, după ce Ragnar și bătrînul Brovik plecaseră acasă, iată că mă pomenesc din nou cu ea aici, ca și cum eu și cu dînsa am fi avut o învoială a noastră.* **Dr. Herdal ;** *O învoială? În legătură cu ce?* **Solness :** *Exact în legătură cu acel lucru pe care mi-l dorisem aici cu o zi înainte, dar despre care pur și simplu nu scosesem nici măcar o singură vorbă* (p. 386—387). Ascultîndu-l, doctorul se miră. Dragostea și capacitatea acesteia de a te face să cunoști trăirile celuilalt nu se studiază la cursul de patologie. De aceea în replicile care urmează el va da un diagnostic greșit, ba chiar opus adevărului. **Dr. Herdal:** *Foarte ciudat, într-adevăr ...* **Solness :** *Da, nu-i așa? Și acum voia să știe care-ar fi atribuțiile ei, aici... Ce-ar avea de făcut. Și dacă n-ar putea începe chiar din dimineața următoare. Și alte de-alde acestea...* **Dr. Herdal :** *Nu credeți că a făcut-o numai pentru a fi împreună cu iubitul ei?* **Solness :** *La început așa mi-am închipuit și eu. Dar nu, nu era așa. De el s-a înstrăinat cu totul, chiar de îndată ce a venit să lucreze aici, la mine ...* **Dr. Herdal :** *Prin urmare a ... alunecat spre dumneavoastră (id.).* Admirabilă formulă, pentru sensul ei psihologic ! Nu mutația iubirii Kajei de la recipientul Ragnar la recipientul Solness are importanță, ci lunecarea unei conștiințe pe puntea iubirii, către contopirea cu conștiința iubitului ! Căci acesta este fenomenul care a avut loc. Ea s-a identificat cu gîndirea lui **Solness :** *Da, cu totul. Am băgat de seamă, de pildă, că simte atunci cînd o privesc din spate. E destul să fiu undeva, în apropierea ei, ca să înceapă să tremure ... să fie foarte tulburată. Ce ziceți de asta?* (ibidem) Ce poate apune sărmanul medic în imposibilitate de a înțelege ? Își ia un aer dogmatic și murmură cu seriozitate : *Se poate explica.* Solness, însă, nu este atît de sigur : *Dar celălalt fenomen? Faptul că ea a crezut că-i spusesem ceea ce nu-i spuseseam, ci dorisem numai ... Ceea ce îmi spusesem mie și numai mie, în tăcere, fără să rostesc un cuvînt (ibidem).* Departe ca aceste observații să fie niște interpretări subiective ele sînt confirmate de către Ragnar care nu face decît să repete cele știute de la Kaja : *a pus stăpînire pe toate gîndurile ei. Pe tot ceea ce este ea. Spune că nu va mai putea niciodată să se zmulgă de lîngă el... Vrea să fie oriunde se află el* (p. 445). Totuși, chiar dacă ar fi existat și un impuls erotic emanat din inima lui Solness (lucru despre care nu putem fi siguri), ea, actualmente, trăiește această deschidere către conștiința lui numai în baza revărsării propriei ei iubiri. Solness se agață de ea pentru a-l reține pe Ragnar în atelierul său : *fă-l pe Ragnar să renunțe la ideile alea ale lui, atît de stupide. Mărită-te cît pofțești cu el ... (Schimbînd tonul) da, vreau să spun, fă așa fel încît să rămînă la mine, unde are un post bun. Și în felul acesta te pot păstra și pe dumneata, dragă Kaja* (p. 381). Se remarcă jocul duplicitar al constructorului, indiferent la patosul cu care Kaja refuză să il părăsească.

O nouă intrigă amoroasă ne conduce mai adînc în tărîmul acestei psihologii a calchierii psihicului ființei iubite, prin mijlocirea dragostei. Hilde îi afirmă lui Solness că acesta a sărutat-o cînd ea avea zece ani, așa cum un bărbat sărută o femeie . Reacția lui (el nu își amintește scena) este dictată tocmai de conștiința unei psihologii aparte a celor ce se iubesc : *Cele pe care le-ai povestit, le-ai visat, probabil ‹...› Sau poate că ... Stai... Așteaptă... Poate că dedesubtul acestei povestiri se ascunde ceva mult mai adînc ‹...› Da, trebuie că eu ... că eu, m-am* **gîndit** *la toate acestea ... Trebuie să le fi* **vrut,** *să le fi* **dorit,** *să fi avut poftă să le fac. Și atunci ... asta să fi creat o legătură ‹...› Și dracu mai știe! Așa am ajuns, probabil, s-o și fac!* (p. 399). Iar, mult mai tîrziu, tema este reluată. **Hilde :** *Spune-mi, domnule constructor, ești sigur să nu m-ai chemat niciodată? Așa, lăuntric?* **Solness** ‹...› : *Aproape îmi vine să cred c-am făcut-o* (p. 427).

Numai că Solness se înșeală. Dacă în cadrul perechii Solness-Kaja, el era acela care emitea, iar ea cea care recepționa, în cadrul perechii Solness-Hilde, ea constituie emițătorul, iar el recepționează. Hilde, de cînd l-a întîlnit la zece ani pe constructor, gîndește la el *(E grozav de plăcut să poți sta așa, întinsă, și să visezi* ; p. 394). S-a îndrăgostit de el văzîndu-l, atunci, cățărat în vîrful unei turle și agitînd de acolo un steag. *(Nu-mi puteam închipui că ar mai putea exista în lumea întreagă*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un alt constructor care să clădească un turn atît de ... atît de nesfîrşit de înalt; p. 396). Acum, discutînd despre ce a mai clădit între timp, vrea să afle tot despre turnuri (p. 402); ele reprezintă pentru ea *un semn al dorinţei de eliberare* (*ibidem*). Obsesiile lor se întîlnesc căci el tocmai construieşte ceea ce ea vrea să îi sugereze: o locuinţă cu turn, viitorul cămin al familiei sale. Întreg dialogul întemeiat pe acest simbol se încheie cu o bruscă deschidere către nelimitarea lapsusului. **Solness:** *Nu-i ciudat? Cu cît mă gîndesc mai mult, cu-atît îmi dau mai bine seama că ani de-a rîndul m-am chiniuit cu ...* **Hilde:** *Cu ce?* **Solness:** *Ca să descopăr ceva... Ca să descopăr un lucru pe care l-am trăit o dată, dar pe care am impresia că l-am uitat... Dar niciodată nu voi descoperi care a fost acel lucru* (p. 403); (nu îl va descoperi dacă psihanaliza practică la care îl va supune Hilde nu îl va ajuta); numai că în cazul lor, psihanalista s-ar cuveni să se supună cea dintîi acestei experienţe.

Pînă şi în vise ei au trăiri similare: **Hilde:** *Am visat că m-am prăbuşit de pe peretele unei stînci foarte înalte şi abrupte. Dumneata nu visezi niciodată asemenea lucruri?* Iar cînd Solness confirmă, ea continuă: *Şi dumneata îţi tragi picioarele în sus, în timpul căderii?* **Solness:** *Da, cît pot mai sus* (p. 410). Dar nu trăirile lor similare au importanţă ci faptul că în aceeaşi zi viaţa lui Solness se va curma datorită unei prăbuşiri şi că Hilde a gîndit-o anterior.

Dialogul lor ne ajută să înţelegem ceea ce înseamnă, în cadrul psihologiei micului grup, descoperirea spaţiului psihologic comun. **Solness:** *Dar dumitale îţi place să citeşti?* **Hilde:** *O, nu! Pentru nimic în lume, am renunţat. Fiindcă, oricum, tot nu găsesc nici o armonie în ele* ‹în cărţi›. **Solness:** *Acelaşi lucru mi se întîmplă şi mie* (p. 412). Şi mai elocvente sînt replicile care urmează. **Hilde:** *Tot n-ar avea dreptul să construiască nimeni altcineva, în afară de dumneata. Dumneata trebuie să fii singurul ... Să faci totul de unul singur. Ei, acum ţi-am spus-o şi p-asta!* **Solness** ‹...›: *Hilde!* **Hilde:** *Ei?* **Solness:** *Pentru numele lui Dumnezeu, cum ţi-a venit ideea asta?* **Hilde:** *Ţi se pare că-i o idee atît de absurdă?* **Solness:** *Nu ... nu ... Dar acum vreau să-ţi spun şi eu ceva ...* **Hilde:** *Ce?* **Solness:** *Fără încetare — în singurătate şi în tăcere — mi se învîrtesc prin cap aceleaşi şi aceleaşi gînduri. Îl sucesc şi-l răsucesc fără încetare ...* (p. 412—413). Acestea sînt datele care îl convnig pe constructor că i se poate încredinţa, că istorisindu-şi necazurile, va fi înţeles. Nu are rost să insistăm asupra nenumăratelor rînduri în care, în cursul acestor mărturisiri, întretăiate de întrebările şi amintirile Hildei, apare imposibilul de evitat turn pe buzele ei şi sentimentul culpabilităţii (izvorul acelui revers al vieţii despre care îi vorbea doctorului) pe buzele lui. Adevăratul sens al celor ascunse în spatele cuvintelor lor ne îndreaptă către dragoste şi îl descifrăm în sfîrşit atunci cînd, menţionînd saga din vechime, aleg din legende un anume motiv. **Solness:** *În cărţile cu legende, stă scris despre vikingi care au navigat spre ţări străine, jefuind, arzînd şi ucigînd oameni ...* **Hilde:** *Şi răpind femei ...* **Solness:** *... pe care apoi le păstrau pentru ei ...* **Hilde:** *... ducîndu-le pe vasele lor ‹...›. Cred că trebuie să fi fost pasionant.* **Solness:** ‹...› *Da, să răpeşti femei?* **Hilde:** *Să fii răpită (...) Şi unde voiai să ajungi cu vikingii dumitale, domnule constructor?* **Solness:** *A, da, pentru că flăcăii ăia, ei, da, aveau conştiinţe solide, robuste. Cînd se întorceau acasă se puneau pe băutură şi pe mîncare ... şi pe deasupra mai erau veseli, senini ca nişte copii* (p. 426). Astfel începe să se explice, printr-o metaforă, sentimentul lui de culpabilitate asupra căruia a insistat îndelung pînă acum (el a dorit incendiul propriului său cămin, deşi e conştient că nu din pricina neglijenţei sale voite acesta a ars, incendiu în urma căruia, indirect, i-au murit copiii, iar soţia i-a fost mutilată sufleteşte). Metafora nu este o explicare ci o sublimare a sentimentului menţionat, prin mijlocirea gîndirii metaforice care îi permite să «schimbe pielea» cu acei vikingi fără remuşcări. Hilde, pe de altă parte, se lasă antrenată către acest făgaş al gîndirii stilistisce, dominanta ei rămînînd cea sensuală. Mutaţia, în gîndirea amîndurora, este înlesnită de un sentiment care îi leagă, care le contopeşte conştiinţele. Necontenit ei se pot exprima printr-una şi aceeaşi metaforă, indiferent care este ea.

Obsesia Hildei se trădează tot prin canalul gîndirii metaforice. Iată-i jucîndu-se de cîtva timp de-a vrăjitorii stăpînind demoni. Solness presupune că cei din urmă au ales pentru Hilde un bărbat şi doreşte ca alegerea să fie potrivită. Ea, gîndind la presupusul eveniment de la 10 ani, spune: *Pentru mine* ‹diavolii› *au şi ales de mult. O dată pentru totdeauna* (p. 427). Dar această alegere, «în numele ei» se impune ca o alegere «în numele lui». Virilitatea ei (aşa cum o resimte Solness, cuceritul) se oglindeşte, mai departe, în comparaţiile şi metaforele lui: *Te-aş compara cu o ‹...› pasăre răpitoare ‹...› Eşti clipa cînd apar zorile. Cînd mă uit la dumneata, e ca şi cum aş privi un răsărit de soare* (p.427).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Devine tot mai mare ispita lui de a prelua rolul conducător în această călătorie a unei iubiri posibile adevărate. Situația metaforică pe care o propune este elocventă. **Solness :** ‹. . . › *În seara asta chiar vom înălța coroana pe casă* ‹. . . › *Pe casă . . . sus de tot, în vîrful turnului. Ce spui de asta, domnișoară Hilde?* Hilde îi dă răspunsul care-i mîngîie orgoliul dar care îl umple și de teamă pe acest bărbat între două vîrste care întotdeauna s-a înfricoșat de înălțimi : *Va fi extraordinar, și eu voi fi încîntată să vă mai pot vedea o dată înălțîndu-vă din nou, atît de sus* (p. 432). După ce Solness se prăbușește, în încheierea ultimului act, și moare, Hilde încă mai trăiește beția viziunii ce a urmărit-o întreaga viață : *acolo, sus, sus de tot, în vîrful turnului, . . . Acolo tot a ajuns. Și am auzit harfele în văzduh* (p. 455).

Constructorul Solness ne oferă posibilitatea de a pătrunde în mișcările psihice de taină ale relațiilor interumane întemeiate în cadrul micului grup. Adoptarea gîndirii stilistice a altui individ găsește un teren prielnic atunci cînd cele două psihice au fost juxtapuse pînă aproape de identificare prin mijlocirea iubirii. Am văzut anterior că trecerile de la gîndirea logică la cea stilistică sînt înlesnite de afecte. În cercetările noastre precedente pusesem accentul pe astfel de inserări ale gîndirilor stilistice în prezența sentimentelor care să joace un rol de catalizator între acestea și gîndirea logică. Acum socotim a fi lărgit considerabil aria analizei.

Cele trei piese constituind o sursă generoasă de elemente necesare urmăririi comportamentului metonimic, metaforic și hiperbolic, am putut experimenta metoda noastră și în cercetarea acestora, lărgind astfel sfera investigațiilor asupra gîndirii dihotomice-antonimice [18] într-o mai amplă privire aruncată asupra gîndirilor stilistice, sesizabile tocmai prin aceea că se manifestă nu numai în structuri de limbaj ci și în comportamentul individului, cel din urmă conducînd la crearea unor situații stilistice specifice.

În ce măsură eseul de față contribuie oare la o amplificare a viziunii noastre asupra operei ibseniene (ca să ne întoarcem la primele rînduri ale acestui articol)? Conform evoluției criteriilor în aprecierea operelor de artă, se poate afirma că valoarea acesteia se dezvăluie în măsura în care ea pune la dispoziția unor cît mai feluriți cercetători (deseori ajungîndu-se chiar la puncte de vedere de-a dreptul opuse) materialul necesar clădirii unei optici specifice asupra vieții și omului. Critica celei mai recente contemporaneități se străduiește să se asimileze cînd uneia, cînd alteia dintre științele sociale sau umane în general. În temeiul acestei tendințe ne-am luat îngăduința și noi (care nu sîntem preocupați de ierarhizarea valorică a operelor artistice) să ne apropiem de aceste trei lucrări ibseniene, în căutarea unor noi revelații asupra psihicului uman, plecînd de la convingerea că vom afla în ele date inedite necesare înțelegerii gîndirilor stilistice. S-a dovedit că aceste date se găsesc aici cu prisosință. Astfel, opera dramatică a lui Henrik Ibsen pune la dispoziția meditației asupra mecanismelor psihicului uman personalitățile deosebit de complexe și de veridice ale personajelor ei care, prin multiplicitatea atît de bogată a structurii lor, vor prilejui oricînd noi, variate și înfrigurate aplecări asupra ei ; întotdeauna, ele se vor încheia cu un pas înainte al cercetărilor închinate descifrării realității.

LES PERSONNAGES D'IBSEN. ÉTUDE STYLISTIQUE-ANTHROPOLOGIQUE

RÉSUMÉ

Après avoir motivé l'utilité de l'étude, l'auteur met en thème le lecteur sur la signification de la stylistique anthropologique, en démontrant à l'aide de quelques textes de Buffon et de définitions trouvées dans les dictionnaires que la recherche stylistique peut s'étendre au comportement humain et aux situations qui en résultent.

[18] Cu prilejul redactării tezei noastre de doctorat : *Gîndirea dihotomică-antonimică în tragediile shakespeariene* (în manuscris), sub conducerea acad. prof. dr. Zoe Dumitrescu-Bușulenga.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La première analyse, celle du personnage Krogstad de *Maison de poupée*, fait ressortir le comportement métonymique défini avec clarté par Hamlet (« Les hommes qui portent l'empreinte d'une imperfection <...> malgré leurs autres qualités <...> seront l'objet d'une censure générale pour une infirmité unique »). Le personnage de Nora nous permet un rapprochement du comportement dichotomique-antonimique (deux aspects simultanés, opposés, du héros dans les zones du comportement ; l'homme et son masque). Le poème dramatique *Peer Gynt* permet une recherche de l'origine du comportement dichotomique-antonimique du héros dans les zones du comportement hyperbolique de son père (lequel faisait d'une mouche un éléphant) et du comportement métaphorique de sa mère : afin d'oublier les misères de son existence, celle-ci transformait la réalité en un monde de fabulation, dans lequel elle introduisait aussi son fils. Les descriptions précises des deux aspects (négatif et positif) du cliché photographique, faites par Un Personnage Maigre et symbolisant l'être humain, viennent confirmer les résultats de l'analyse précédente du comportement dichotomique-antonimique. En observant ce même comportement ainsi qu'un comportement métaphorique dans *Solness le constructeur*, nous trouvons dans le texte des éclaircissements suffisants au sujet du transfert des pensées stylistiques d'un personnage à l'autre, par le truchement des affects.

L'étude s'étaye sur l'activité de recherche déployée par l'auteur lors de l'élaboration de sa thèse de doctorat, sous la direction du Pr Zoe Dumitrescu Bușulenga, *La Pensée dichotomique-antonimique dans les tragédies shakespeariennes*, qui met les bases de la stylistique anthropologique, et sur plusieurs études publiées ultérieurement (voir notes 8 et 11).

La recherche stylistique-anthropologique de ces pièces d'Ibsen met en évidence sa connaissance virtuelle du psychique humain et de ses relations sociales bien mieux que ne le font les méthodes usuelles de l'analyse du texte ; elle approfondit non seulement l'image de la personnalité de l'écrivain, non seulement la compréhension des textes, mais aussi la connaissance de l'homme par l'homme, en général, en contribuant à l'évolution des sciences sociales roumaines.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CU PRIVIRE LA STIL ÎN REGIA TEATRALĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

— Prolegomene teoretice —

EUGEN NICOARĂ

Stilul în artă, implicit în arta teatrală, a constituit dintotdeauna o preocupare, continuînd să fie în acelaşi timp o problemă. *O preocupare* constantă, fiindcă aproape toate epocile au ţinut să-şi expună un punct de vedere, dacă nu mai multe, asupra lui, uneori consonante, frecvent însă antipodice, dar destul de rodnice ca să nu istovească interesul posibil, şi o *problemă*, fiindcă în ciuda soluţiilor preconizate, adeseori ingenioase şi chiar profunde, el a continuat să intereseze, să incite curiozitatea şi pasiunea, sfidarea şi abnegaţia, situîndu-se printre acele puncte de referinţă capabile nu numai să ia pulsul unei epoci ci să şi contribuie la o mai bună înţelegere a ei. Putem afirma chiar că umanitatea, în drumul ei dialectic spre o autocunoaştere superioară, a descoperit în viziunea pe care diferitele perioade au avut-o despre stil o posibilitate de a facilita o mai adecvată înţelegere a propriei sale misiuni şi a căii spre un viitor posibil.

Deşi originar termenul în limba greacă pare să vizeze mai mult literatura — « *styles* » însemnînd băţul cu care se scria pe tăbliţele de ceară — prin intermediul unei metafore putem considera stilul ca o modalitate specifică de apropiere a realităţii de către artist prin intermediul uneltelor folosite în vederea dominării materialului utilizat — fie piatră, daltă şi ciocan, fie pînză, pensulă, culori, fie instrumente, instrumentişti, sunete, fie, în cazul nostru, piesă, actor, regizor, scenograf, public. În sfera tradiţională clasică, de pildă, stilul subsuma diferite calităţi : claritatea, corectitudinea sau trei moduri de selectare şi întrebuinţare a materialelor : stilul sublim, stilul temperat şi stilul vulgar. În perioada modernă, stilul se constituie ca un termen cu sens aproape opus celui clasic. Pornind de la maxima lui Buffon : « le style c'est l'homme même», critica vede în stil expresia individualităţii. Nu există limbaj general, afirmase Voessler, există numai modalităţi de exprimare individuale. Limbajul artistic fiind individual, arta trebuie să poarte de asemenea semnele individualităţii. Unii cercetători au împins mai departe consideraţiile, socotind stilul ca o abatere de la întrebuinţarea normală a mijloacelor de expresie, care reflectă abaterile de la starea psihică normală (Leo Spitzer, Auberbach, Alonso etc.). Tudor Vianu (încă din *Arta prozatorilor români)* distinge între expresia *tranzitivă* (de comunicare obiectivă, imparţială) şi elementul *reflexiv* care indică aportul subiectiv la expresia tranzitivă a celui ce creează. Astfel ansamblul acestor notaţii reflexive care se adaugă la comunicare şi îi dau un fel de a fi compune ceea ce se numeşte stilul. Din altă perspectivă, generalizantă, se poate vorbi despre stilul capabil să denumească trăsăturile generale ale unei serii de opere individuale în raport cu stilul altui gen. Există de asemenea un stil naţional, al epocii, al unui curent sau al unei direcţii artistice. Stilul naţional defineşte trăsăturile particulare ale unei culturi în contextul celei universale. Stilul epocii se constituie din elemente inedite, culoare, limbajul etc., pe care le aduce cultura unei epoci faţă de epocile anterioare (de exemplu, Renaşterea faţă de evul mediu sau de antichitate, vremurile noastre faţă de ultimele decenii ale secolului trecut). Stilul unui curent defineşte trăsăturile generale ale unor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

creatori încadrați în același curent artistic (de exemplu, romantismul) care sînt individuale, particulare față de caracteristicile altui curent (clasicismul)[1].

Am considerat necesar să trecem în revistă aceste posibile ierarhizări — cunoscute de fapt de toată lumea — pentru a putea desprinde mai pregnant trăsăturile distinctive ale fenomenului urmărit și care este cristalizarea unui stil contemporan în regia teatrală românească. Din capul locului, deci, nu ne vom ocupa de stilurile individuale, caracteristice unuia sau altuia dintre regizorii noștri, ci de acele trăsături care pot constitui dominantele acestui stil colectiv, generalizator, în stare să ne pună în situația de a vorbi despre existența unei mișcări teatrale naționale viguroase, consecvente, temeinic orientate.

Preocuparea nu-i nouă. Valentin Silvestru, în urmă cu un deceniu, scria despre aspirația spre un stil al artei actoricești. Din considerațiile sale desprindem : « În unele dezbateri din anii aceștia s-au făcut auzite voci, în presa teatrală din unele țări, care puneau sub semnul îndoielii nu numai existența unei aspirații spre un stil contemporan în arta actorului, dar chiar și problema unui stil contemporan. Fără îndoială că a opera cu asemenea noțiuni în vid, fără nici un fel de raportări și determinări, înseamnă a condamna cercetarea la sterilitate. Totodată e imposibil a se admite că epoca noastră e atît de mozaicată și atît de contradictorie în varietatea stilurilor artistice încît nu-i poate fi caracteristică nici măcar o aspirație către un stil general al contemporaneității, aspirație pe care au cunoscut-o epoci în care tendința de legătură prin cultură între oameni și popoare, de cucerire a unui ideal unitar de frumusețe era infinit mai firavă decît în vremea noastră . . . [2] ».

Noțiunea de stil — așa cum am văzut — în toate domeniile artei, inclusiv în regia teatrală, echivalează cu o sumă și în același timp cu o încununare a calităților creatorilor iar dominantele întîlnite constituie *stilul* (la singular) prin care o mișcare artistică se individualizează. Cu alte cuvinte, stilul nu poate fi niciodată un punct de plecare ci un punct de sosire de la care încolo se poate vorbi de maturitatea artistului. În condițiile artei contemporane, însă, e din ce în ce mai greu să te menții între hotarele unor particularități fixe, deoarece, există o comunicare continuă între diferitele forme artistice și, în cazul regiei teatrale, între diferitele modalități folosite de regizor, determinate adeseori de contactul cu un repertoriu variat, diferențiat și care, fără să îmbrace aspectul eclectic, surprinde prin diversitate.

O altă componentă a stilului regizoral românesc contemporan, o componentă definitorie, o deslușim în contribuția pe care regizorul o are în conturarea fizionomiei scenice a piesei montate. Fără a-i evidenția în exclusivitate meritele, dar și fără a-i minimaliza rolul în această întreprindere, înclinăm să vedem în munca sa depusă de-a lungul procesului de elaborare al întregului un factor hotărîtor, dinamizator, efervescent care, alături de dramaturg, actor, scenograf și public, imprimă ansamblului chipul definitiv. Mai mult însă decît ceilalți factori amintiți, regizorul are calitatea — care foarte ușor se poate transforma în slăbiciune — de a determina prin opțiunea sa intelectuală, artistică, temperamentală și sentimentală fața unică, irepetabilă a reprezentației teatrale.

Spectacolul de teatru nu mai este de mult, din clipa apariției regizorului ca factor conștient de rolul avut în conturarea lui, doar o artă a modelării vocale a cuvîntului ci și o importantă probă de organizare a spațiului scenic, organizare efectuată conform concepției regizorale manifestate într-un cadru oferit de viziunea scenografului. Spunem « conform unei concepții regizorale » fiindcă numai cînd e vorba de o astfel de concepție — etimologic ea reprezintă un ansamblu de idei și de principii politice, filozofice, științifice, etice, estetice etc. —, putem socoti adecvată apropierea de un text dramatic. Concepția este un mod de înțelegere, de interpretare și de transfigurare a fenomenelor, care presupune cristalizarea valorilor și punerea lor în situația de a acționa eficient.

Un spectacol în care regizorul ar sublinia doar plastica mișcării scenice a personajelor, nepreocupat de sensul ideilor acestora, sau ar căuta să evidențieze numai tumultul vieții sufletești, ignorînd datele sociale care le generează, sau ar accentua numai o dimensiune a personajelor, văduvindu-le de consistența reală, constituie tot atîtea abdicări de la normele firești ale unei activități regizorale demne de acest nume.

[1] *Dicționar de termeni literari*, București, 1976, p. 418—419.

[2] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, București, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu e mai puţin adevărat, însă, că îngrămădirea în cadrul unui spectacol a fost tot ce se poate imagina şi a încă ceva pe deasupra, transformarea textului într-un cocteil de disponibilităţi care adeseori se bat cap în cap, sporul de grandilocvenţă sau de emfază ori prea multă simplitate, devenită simplicitate de dragul metaforizării cu orice preţ, sînt tot atitea cauze obiective care împiedică înfiriparea unui stil individual şi cu atît mai mult a unuia cu caracter general, contemporan.

În configurarea unui stil regizoral contemporan românesc o componentă esenţială o reprezintă locul şi importanţa atribuite actorului în definirea spectacolului. Departe de a fi o marionetă, gata să execute cele mai infinitezimale sugestii sau avînd rostul unei victime siluite pe patul procustian al unei înţelegeri totdeauna contrare realităţii, actorul are o funcţie creatoare de primă mărime în procesul elaborării reprezentaţiei teatrale, funcţie modelată însă de ştiinţa psihologică, de tactul pedagogic şi de perspicacitatea regizorului, faţă de care se află nu în raporturi de subordonare ci de fructuoasă colaborare. A accepta ideea subordonării înseamnă şi de o parte şi de alta a reduce o relaţie de mare eficienţă la studiul de iremediabilă vasalitate şi suzeranitate care, în mod evident, nu e fecundă nici pentru regizor, nici pentru actor.

O importantă funcţie în realizarea stilului amintit o are una din trăsăturile intelectual-temperamentale specifice — am numit luciditatea înflăcărată. Apropiere aparent paradoxală, antinomică luciditatea şi înflăcărarea nu numai că nu se exclud în procesul de creaţie teatrală ci se întrepătrund, devenind una din osiile interioare ale acestei creaţii. Luciditatea presupune o dominare a luptei contrariilor, în timp ce înflăcărarea semnifică implicarea în miezul lucrărilor, miez la care nu se poate ajunge altminteri.

Am vorbit pînă acum de posibilele componente ale stilului regizoral contemporan românesc. Fireşte, e de neconceput existenţa unui astfel de stil general şi generalizator fără prezenţa unor personalităţi remarcabile regizorale. Deoarece cînd spunem « personalitate », avem în vedere în primul rînd capacitatea de a stabili un raport constant între gîndire şi acţiune şi între aceasta şi gîndire, în sensul că nimic din ce e gîndit nu întîrzie să se transforme în acţiune, acţiune care, la rîndul ei, contribuie ulterior la îmbogăţirea gîndului viitor, generator de acţiuni superioare. După cum un alt termen al acestui aspect îl constituie rolul avut de public — el însuşi o personalitate, colectivă, dar personalitate, în definirea stilului regizoral românesc contemporan. Fără a impune rezolvări — legice sau fortuite — publicul sugerează drumuri, atitudini, ipostaze, fiind adesea principalul factor al tenacităţii cu care e urmărită de către regizor o calitate particulară fără de care e greu de presupus biruinţa finală.

Departe de a fi o problemă de ordin formal, stilul se vădeşte a fi o creaţie a politicului, a factorului care pe orice meridian geografic şi în orice orînduire socială acţionează definitoriu, hotărînd în cele din urmă înfăţişarea domeniului artistic sau al artei asupra cărora îşi exercită influenţa. De aceea, valorile ţinînd de registrul comprehensiunii, comunicabilităţii, limpezimii mesajului sînt atribute indiscutabile ale vocaţiei politice vădite de cei ce contribuie la înjghebarea stilului regizoral contemporan şi nu un produs al întîmplării.

Conchizînd deci, stilul regizoral contemporan românesc este o rezultantă a următorilor factori :

1. Opţiunea repertorială
2. Concepţia asupra piesei puse în scenă
3. Organizarea spaţiului de joc
4. Accentuarea tuturor elementelor constitutive ale spectacolului
5. Grija de a nu exagera diferitele componente în detrimentul altora
6. Rolul actorului în spectacol
7. Luciditatea înflăcărată ca atribut creator
8. Publicul, colaborator al procesului stilistic
9. Necesitatea statutului de personalitate a regizorului
10. Pronunţatul caracter politic al actului de stil

Evident, acestor trăsături li se pot adăuga altele, sau se poate renunţa eventual la unele dintre cele menţionate, în funcţie de optica, de preferinţele comentatorului dar, indiferent de adausurile sau eliminările posibile, rămîne realitatea stilului regizoral contemporan românesc, mărturie a deosebitei valori atinse de mişcarea noastră teatrală. E o realitate care, adăugată celei reprezentate de victoriile actoriceşti, de consistenţa şi maturitatea dramaturgiei noastre, constituie o garanţie a continuei autodepăşiri specifice celor mai reputate mişcări teatrale din lume la ora actuală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII TEORETICE LA UTILIZAREA CINEMATOGRAFULUI ÎN ÎNVĂȚĂMÎNT

OLTEEA VASILESCU

Utilizarea cinematografului în procesul de învățămînt are în România o veche și solidă tradiție. Încă de la primele începuturi, în consonanță cu preocupările cele mai avansate din diverse părți ale lumii, și în țara noastră, personalități didactice remarcabile și-au spus cuvîntul în favoarea noului mijloc de transmitere a cunoștințelor. Adeziunea timpurie a pedagogilor (fie că aceștia îi îndrumau pe elevii claselor elementare, fie că făceau parte din corpul de elită al universităților) a determinat pătrunderea cinematografului în învățămînt încă de la sfîrșitul veacului trecut. Evident, ca orice noutate, filmul n-a fost îmbrățișat de la început fără rezerve; facilitatea aparentă a imaginilor în mișcare i-a făcut pe unii oameni de școală să fie mai puțin receptivi față de această idee. O serie întreagă de intervenții cu aspect teoretic, luări de poziție și de cuvînt materializate în articole, studii,colocvii etc., au impus treptat filmul în conștiința didactică ca pe o tehnică auxiliară, în măsură să consolideze și uneori chiar să înlocuiască la nivel superior mijloacele intuitive clasice.

Realizările prezentului în domeniul integrării cinematografului în pedagogia de toate gradele nu constituie altceva decît rezultatul unor eforturi susținute în timp pentru afirmarea noii modalități de comunicare. Cele șapte decenii scurse de la prima încercare autohtonă de aplicare a filmului la nevoile învățămîntului, permit astăzi (cînd în mai toate părțile globului utilizarea peliculelor în procesul instructiv educativ a căpătat o extindere deosebită și o consacrare oficială) cercetări referitoare la evoluția gîndirii românești asupra problemei în discuție.

★

Cea dintîi manifestare românească în acest domeniu a avut un real prestigiu, ce va fi marcat esențial o întreagă perioadă de debut a cinematografului din țara noastră. Ne gîndim, desigur, la eforturile depuse de ilustrul savant Gheorghe Marinescu care, în deplin consens cu activitatea sa de producător al unor filme cu caracter didactic și de cercetare științifică, purcede totodată la elucidarea teoretică a rolului cinematografului în cadrul învățămîntului medical.

Din iulie 1898 pînă în 1902 și poate chiar mai tîrziu, profesorul Gheorghe Marinescu susține o adevărată campanie metodologică în favoarea aplicării sistematice a cinematografului în investigațiile clinice.

Încă de la începutul primului său articol pe această temă, Marinescu atrage atenția asupra posibilităților inedite oferite de introducerea imaginilor în mișcare în cîmpul științei, subliniind că utilizarea consecventă a proaspetei cuceriri tehnice vine în întîmpinarea « tendinței actuale ce caută să completeze și chiar să înlocuiască, în măsura posibilului expunerea descriptivă a fenomenelor printr-o analiză mai riguroasă, mai exactă, ce constă în înregistrarea mișcării cu ajutorul unor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

procedee speciale »[1]. Demonstrînd o pătrunzătoare clarviziune teoretică, savantul consideră aparatul de filmat drept *instrument al unei noi metode de cercetare*, « cinematograful permiţîndu-ne nu numai să surprindem fenomene care ar fi scăpat totdeauna ochiului nostru, dar, mai mult, ne dă posibilitatea să le evocăm cu multă uşurinţă după nevoile noastre »[2].

De-a lungul unei intregi serii de studii[3], Marinescu analizează rezultatele obţinute graţie transpunerii in practică a metodei sale, pe care descoperirea, în 1973, a 13 bobine păstrate miraculos timp de mai bine de şapte decenii, ne-a dezvăluit-o în întreaga ei semnificaţie. Fără a intra în detalii privitoare la diversele maladii psihice studiate prin intermediul descompunerii imaginilor filmice — aceste probleme făcînd obiectul unor competente cercetări anterioare[4] — ne vom opri doar asupra a două dintre formulările lui Marinescu, ce ne par a conţine o preţioasă încărcătură teoretică. Prima dintre aceste consideraţii, deşi numai implicită, se referă la caracterul *documentar* al peliculelor imprimate, al «imaginilor succesive obţinute cu ajutorul cinematografului care ne permit să accedem la o analiză a tulburărilor nervoase »[5]. Înainte deci ca resursele documentare ale cinematografului să fie îndeobşte recunoscute şi explorate, întemeietorul filmului de cercetare ştiinţifică intuise şi exprimase cu exemplară clarviziune una din trăsăturile fundamentale ale acestuia. De asemenea, disecînd mişcările bolnavului intr-o succesiune de timpi sau de faze diferite (perioada de sprijin dublu, pasul posterior, momentul de trecere pe verticală, pasul anterior), savantul utilizează un termen propriu, de o surprinzătoare originalitate : *cinematogramă*. Conceptul propus se dovedeşte cu mult mai expresiv şi mai complex decît cel de fotogramă adoptat mai tîrziu şi rămas în circulaţie pînă astăzi, noţiunea de cinematogramă redînd cu sporită claritate ideea de dinamic, ce reprezintă însăşi esenţa filmică.

Ajunşi la acest paragraf, se cuvine să amintim de o contribuţie prea puţin cunoscută, realizată către sfîrşitul veacului al XIX-lea, în acelaşi an în care profesorul Marinescu turna primele sale filme. Este vorba de apariţia la Bucureşti, în decembrie 1898, a articolului *Utilizarea cinematografului în armată*, semnat de farmacistul Constantin Parepa şi publicat în *Revista sanitară militară*. Afirmînd foarte de timpuriu folosul filmului ca mijloc de învăţămînt, autorul subliniază importanţa introducerii cinematografului în cadrul instrucţiei militare, deci ca tehnică aplicabilă nu numai în ştiinţă ci şi în armată. Faptul că ministerul de resort reacţionase favorabil, aprobînd cumpărarea unor aparate de filmat necesare predării în şcolile militare, era considerat ca deosebit de pozitiv. Se punea astfel baza teoretică şi practică a unei cinematografii militare care, după cum se ştie, s-a dezvoltat ulterior pe plan naţional şi internaţional ca o ramură specializată de prim ordin.

★

În anii premergători primei conflagraţii mondiale, datorită considerabilei proliferări a sălilor de spectacol, fenomenul cinematografic începe să-i preocupe pe mulţi dintre oamenii de cultură şi de şcoală din România, care văd în proiecţiile filmice un excelent mijloc de educaţie a tineretului, dar, sub rezerva instituirii unui control exigent asupra calităţii şi conţinutului peliculelor. Nu totdeauna însă, filmele difuzate pe piaţă corespundeau dezideratelor pedagogilor. Imoralitatea anumitor producţii în goană după succese ieftine, instigarea la violenţă prin prezentarea pe ecrane a unor scene sau subiecte inadecvate, cu tot cortegiul lor de efecte asupra mentalităţii tineretului, au alimentat aprige campanii de presă şi numeroase polemici pro şi contra cinematografului, în urma cărora multe ţări au instituit în această perioadă organisme de cenzură a filmelor.

[1] G. Marinesco, *Les Troubles de la marche dans l'hémiplégie organique étudiés à l'aide du cinématographe*, in *La Semaine médicale*, Paris, 5 iulie, 1899.

[2] *Ibidem*.

[3] Publicate în *La Semaine médicale*, 5 iulie, 1899, 10 aprilie, 1901 ; *Bulletin de l'Académie des Sciences de Paris*, 4 decembrie, 1899 ; *Revue générale des sciences pures et appliquées*, 15 februarie, 1899 ; *Nouvelles iconographie de la Salpêtrière*, 1900, 2, etc.

[4] A se vedea Dr. Ion Cantacuzino, Dr. G. Brătescu, *Date noi privitoare la primele utilizări ale cinematografului în cercetarea ştiinţifică*, in *Revista de neurologie, psihiatrie, neurochirurgie*, 1971 ; Ion Cantacuzino, *Le Professeur G. Marinesco et la création du cinéma de recherche scientifique médicale*, in *R.R.H.A.*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, X, 1973, 1.

[5] G. Marinescu, *Sur les troubles de la marche dans les paraplégies organiques*, in *La Semaine médicale*, 28 februarie, 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ecourile unor atari preocupări se regăsesc frecvent și în publicațiile românești ale epocii, din rîndul cărora se distanțează cea dintîi carte din țara noastră consacrată în întregime cinematografului — *Cinematograful și educația*[6]. Lucrare a unui profesor din Botoșani, entuziasmat de « minunea secolului », *Cinematograful și educația* atrage atenția asupra nelimitatelor posibilități de cunoaștere oferite de film, ce nu poate fi comparat, după părerea autorului, cu nici o altă creație a umanității. « Dintre toate descoperirile geniale care fac mîndria secolului nostru, nici una nu a fost îmbrățișată cu un avînt mai călduros de toată lumea, nici una nu a luat o dezvoltare tehnică și industrială mai formidabilă, nici una nu a devenit atît de universală și de populară ca cinematograful ⟨...⟩. Și cum nu ar fi avut succes o invenție care într-un chip atît de sugestiv satisface setea cea mare de a *ști și a cunoaște* sădită de natură în tot omul, copil sau matur, sărac sau bogat, cult sau incult »[7].

Problema centrală a volumului lui Iordăchescu era aceea de a face din cinematograf un mijloc adecvat de educație și cultură, renunțînd la un repertoriu în care « goana după senzațional și specula relelor înclinațiuni ale mulțimii fac să vedem mereu defilînd pe pînzele lui Pathé, sinucideri, cruzimi barbare și crime »[8]. Cinematografului îi revine dimpotrivă « marele rol de a instrui masele ⟨...⟩, de a educa, de a șlefui sufletul omenesc, de a-l înduioșa, de a dezvolta sentimentele frumoase și de a introduce în mulțime gustul gesturilor nobile »[9].

În acest context, autorul sesizează cu claritate necesitatea unor scurt metraje cu caracter didactic, atrăgînd atenția asupra « lecțiilor de intuiție desăvîrșită » oferite de filmele cu elemente științifice de geografie sau de biologie, descrierile de călătorii sau amănuntele despre « cum se lucrează produsele industriale », fără a uita « episoadele din istoria universală » care « dezvoltă la elevi gustul pentru studiul istoriei »[10].

★

În perioada dinaintea unirii Transilvaniei cu România, ecourile polemice în jurul cinematografului privit ca factor educativ trecuseră dincolo de arcul Carpaților. Astfel, în 1913,— deci chiar în anul turneului triumfal efectuat de însuflețitorul *Independența României* al lui Grigore Brezeanu[11] prin mai toate orașele ardelene —, la Brașov, *Revista teatrală* tipărea un foarte interesant articol al profesorului Aurel Ciortea de la gimnaziul românesc din localitate, despre *Foloasele și stricăciunile cinematografului*. Comentînd pe larg efectul destructiv al comediilor facile și al ecranizărilor ce « degradează conținutul dramatic » al unor opere celebre, autorul ajunge la concluzia vinovăției comerțului cu filme, a « spiritului mercantil care exploatează prin subiectele periculoase moralei publice mintea ușoară și sentimentul naiv al maselor »[12], fără a ponegri însă cinematograful în sine, extrem de util în condițiile unei judicioase opțiuni repertoriale.

Dascălul brașovean își încheie apologia făcută viitoarei arte a șaptea, preconizînd cu forță de convingere introducerea filmului în școală : « Precum îndreptătorii moravurilor ⟨...⟩ deschid atenee și teatre ca să infiltreze simț și gust bun artistic și științific, tot astfel, *școala în primul rînd* ar fi chemată să se îngrijească de un aparat cinematografic cu filmuri bune, ca să deschidă publicului mic și mare teatrul distracțiilor instructive, sub influența cărora nervii și fantezia generației tinere să fie supuse unei gimnastici care nu moleșește, ci care dă putere nouă »[13].

Ideea lansată va prinde contururi ferme, un an mai tîrziu, cînd, aceeași publicație semnalează « buna inițiativă de la gimnaziul românesc din Brașov, unde în sala de festivități s-a dat o reprezen-

[6] C. Iordăchescu, *Cinematograful și educația*, Botoșani, 1912.

[7] *Ibidem*, p. 3—5.

[8] *Ibidem*, p. 16.

[9] *Ibidem*, p. 33.

[10] *Ibidem*, p. 28—30.

[11] De numele neobositului Grigore Brezeanu se mai leagă, printre altele, și inițiativa deschiderii — în martie 1914 — a unui *Cinematograf educativ*, situat în plin centrul Bucureștiului, pe Calea Victoriei, ale cărui programe destinate îndeosebi tineretului se bucurau de o mare afluență de spectatori. « Publicul imens care umplea sala marelui *Cinematograf educativ* a felicitat călduros pe dl. Grigore Brezeanu care ieșind din cadrul filmelor senzaționale (drame trase de păr) a avut frumoasa idee de a reprezenta filme instructive foarte interesante cu prețuri populare de 50 și 25 bani » (*Universul*, 3 martie, 1914).

[12] A. Ciortea, *Foloasele și stricăciunile cinematografului*, în *Revista teatrală*, Brașov, 1913, 2.

[13] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

taţie şcolară de cinematograf »[14]. Iniţiativa aparţinea autorului menţionatului articol despre *Foloasele şi stricăciunile cinematografului* care, împreună cu colegii săi, profesorii Micula şi Oniţiu, au organizat proiecţia unor « filme cu scene din lumea animalelor, experimente fizice, regiuni geografice îndepărtate, scene comice etc. »[15]. Reprezentaţia nu a rămas singulară, deoarece diriguitorii liceului « Andrei Şaguna »[16] depuseseră eforturi pentru procurarea unui aparat de proiecţie mobil de tip Pathé, precum şi a unui stoc de pelicule adecvat. « Aparatul are marele favor că orişiunde l-ai duce — se arată în *Revista teatrală* — în oraş ori la sate, e gata în cîteva minute pregătit să funcţioneze, fără ca să atirne de împrejurările locale sau să reclame cheltuieli pentru iluminat. Cu aparatul acesta s-au dat în fiecare simbătă liberă ⟨...⟩ reprezentaţii interesante în sala cea mare a gimnaziului. S-au arătat filme ca acestea : *Pasărea albastră*, *Lupta dintre o viperă şi alte animale*, *O vînătoare de cerbi*, *Cultura viermilor de mătase*, *Fabricarea mătăsii*, *Animalele de mare şi viaţa lor*, *Veneţia*, *Strassbourg-ul*, *Toledo*, *Fiordurile Norvegiei*, *Cain şi Abel*, *David şi Goliat*, *Experimente cu aer lichid* »[17].

Se poate observa cu uşurinţă că repertoriul de mai sus se menţinea în limitele a ceea ce mai tîrziu va fi definit în mod curent drept « film didactic ». Accesul elevilor la filmul de ficţiune (aflat în acel timp abia în pragul epocii de glorie a « marelui mut ») era într-un stadiu incipient (am menţionat că în faţa şcolarilor de la gimnaziul românesc din Braşov fuseseră proiectate şi unele « scene comice », nu se ştie de ce provenienţă). Dealtfel, acest aspect dificil al educaţiei culturale a elevilor, a formării unor cinefili avizaţi, va rămîne pînă în zilele noastre o problemă doar în parte rezolvată.

★

Către sfîrşitul deceniului al doilea şi începutul celui de-al treilea, odată cu posibilităţile sporite de aprovizionare cu peliculă şi aparatură cinematografică ale Casei Şcoalelor, datorate înfiinţării în cadrul acestei instituţii a unui serviciu specializat[18], preocupările de educaţie prin intermediul imaginilor proiectate pe ecran sporesc simţitor. Am văzut că şi înainte de Unire, profesori prestigioşi îşi ilustrau prelegerile cu filme sau cu diapozitive[19], acum însă, datorită eforturilor Casei Şcoalelor, conjugate cu cele ale Fundaţiilor Culturale, asemenea manifestări nu mai constituie o raritate.

Presa se arată la rîndu-i receptivă faţă de problemele delicate ale legăturilor cinematografului cu învăţămîntul. « Cinematograful, îndeosebi cel care se adresează copiilor şi tineretului, trebuie să-şi extindă activitatea în cîmpul educaţiei fără să-l părăsească pe cel al artei »[20], notează judicios, în 1919, cronicarul unui mare cotidian bucureştean. Aspiraţia generală spre o înţelegere şi definire a specificului cinematografic, spre descifrarea trăsăturilor proprii filmului ca artă autonomă, îşi găsesc pe alocuri ecou şi în gîndurile celor pe care îi preocupă formarea culturală a tinerelor vlăstare. Într-o epocă în care ideile unor teoreticieni de marcă ai cinematografului, precum Urban Gad, Ricciotto Canudo sau Louis Delluc începeau să pătrundă şi în România, cinematograful şcolar se înfiripă

[14] *Revista teatrală*, Braşov, 1914, 2.

[15] *Ibidem*.

[16] Nu este lipsit de importanţă să menţionăm amănuntul că din seria de absolvenţi a anului 1914 de la liceul românesc « Andrei Şaguna" din Braşov, al cărui director era profesorul Oniţiu, unul dintre iniţiatorii reprezentanţilor de cinematograf, făceau parte elemente excepţionale în frunte cu viitorii academicieni Lucian Blaga, Andrei Oţetea şi D.D. Roşca.

[17] *Revista teatrală*, 1914, 2.

[18] Acest serviciu va dispune în anul 1924 de un fond de 450 filme însumînd laolaltă 130 000 metri, precum şi de aparate cinematografice şi accesorii în valoare de 2 562 713 lei (cf. C. Anghelescu, *Activitatea Ministerului Instrucţiunii*, Bucureşti, 1926, p. 68).
Dealtfel, încă într-o etapă anterioară (1914—1916), Casa Şcoalelor începuse o activitate de propagare a cinematografului în instituţiile de învăţămînt din ţară, activitate pe care o va amplifica după Unire, prin crearea menţionatului serviciu propriu, destinat achiziţionării şi difuzării filmelor, precum şi aparaturii cinematografice. Procurîndu-şi de la sucursala bucureşteană a firmei pariziene « Léon Gaumont », diverse tipuri de filme (de la pelicule cu caracter didactico-educativ şi pînă la filme istorice şi comedii burleşti), Casa Şcoalelor le oferă contra cost tuturor categoriilor de solicitanţi, majoritatea şcoli primare şi licee. De asemenea, prin proiecţiile organizate la sediul propriu (şedinţele filmice aveau loc de cîteva ori pe săptămînă) ca şi mai cu seamă prin ilustrarea cu pelicule cinematografice sau cu diapozitive a unor conferinţe ţinute de savanţi şi profesori de mare prestigiu (Pîrvan, Murnu, Adamescu), Casa Şcoalelor îşi sporeşte simţitor cîmpul preocupărilor de acest tip (a se vedea Arh. statului, fond Casa Şcoalelor, dos. 331/1915, f. 16 ; 24—32).

[19] De pildă, în ianuarie 1916, direcţia liceului « Mihai Viteazul » din Bucureşti solicitase administraţiei Casei Şcoalelor « permisiunea de a se pune la dispoziţie sala de conferinţe a Casei Şcoalelor şi aparatul de proiecţie pentru lecţiile (ilustrarea lor) de istoria artei ţinute de I.D. Ştefănescu pentru elevii din cl. VII—VIII de la liceele „Mihai Viteazul" şi „Gh. Lazăr" » (Arh. statului, fond Casa Şcoalelor, dos. 1038, 1916, f. 4).

[20] *Adevărul*, 18 septembrie 1919.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de asemenea, parcurgînd însă drumul său propriu, ce se întîlnește numai arareori cu cel al receptării «artei a șaptea».

O decizie din 1921 a Ministerului Instrucțiunii, privitoare la «înființarea de cinematografe pentru educația copiilor și a tineretului în fiecare capitală de județ», a făcut să curgă destulă cerneală, hotărîrea fiind privită de unii cu vădită circumspecție: «vom vedea deci, la începutul noului an școlar, copii ducîndu-se la cinematograf, în loc să se ducă la școală. Deci nu se poate spune că nu sîntem în deplin progres»[21]. Cu toate acestea, menționata decizie va fi fost în bună măsură înfăptuită, în multe colțuri ale țării și ale Bucureștiului deschizîndu-se cinematografe, sau cel puțin organizîndu-se programe speciale consacrate celor de vîrstă școlară[22]. Eforturile depuse de Casa Școalelor (pînă în 1929 cînd, în urma reorganizării ministerelor, activitatea legată de film va fi preluată de Direcția Educației Poporului) întru crearea la orașe și la sate, în școli primare, licee, cămine și atenee populare, a unei rețele cinematografice cu profil cultural și educativ sînt meritorii, chiar dacă rezultatele obținute nu au fost totdeauna cele scontate.

★

Într-o acțiune personală de turnare a unor pelicule necesare învățămîntului mediu se lansează în 1926 la Arad profesorul Victor Babescu care — după cum însuși mărturisea — «dorind a da școlilor din România filme educativ-didactice românești făcute în țară și considerînd aceasta ca una dintre cele mai importante chestiuni ce poate să ocupe cercurile competente ⟨...⟩ a început o viguroasă acțiune pentru fabricarea acestor filme și pentru introducerea lor în școli în mod obligatoriu»[23]. Sub emblema «Filmul Didactic Arad» (F.D.A.) și cu concursul experimentatului operator Iosif Bertok, Victor Babescu izbutește să realizeze în anii 1926—1927 mai multe asemenea scurt metraje cu o tematică variată[24], pe care le difuzează prin intermediul Casei Școalelor în întreaga țară, intenționînd a le trimite și peste hotare[25].

Experimentînd în orașul Arad metoda instruirii prin cinematograf[26] și fiind totodată la curent cu cele mai noi preocupări existente pe plan internațional în materie de film didactic[27], Victor Babescu înaintează Ministerului Instrucțiunii, în februarie 1927, un amplu memoriu în care solicită sprijinul moral și material pentru continuarea și extinderea acestei prețioase acțiuni. «Cu ajutorul filmelor noastre didactice — subliniază inițiatorul memoriului — tinerimea școlară va cunoaște în primul rînd patria noastră cu frumusețile ei naturale, geografia și etnografia țării, monumentele și localitățile ei istorice, centrele culturale, precum și industria și comerțul cu căile de comunicație, dorind a face serii de filme conform programelor analitice ale școalelor. Programul îl vom schimba lunar întregindu-l cu filme didactice din străinătate»[28].

În memoriul său profesorul arădean expunea în detalii programul didactic și cultural preconizat de F.D.A., care dorea să organizeze printre altele reprezentații mixte în matineu, unde elevii să poată urmări două categorii de filme educative (unul românesc și altul străin) precum și cîte o come-

[21] *Dimineața*, 13 august 1921.

[22] Într-o notă intitulată *Cinematograf pentru copii* era anunțată, printre altele, «deschiderea în localul societății „Viața" a unui cinematograf destinat copiilor în cartierul Tunari (...) ale cărui reprezentanții vor avea loc în fiecare duminică și sărbătoare, înlesnind copiilor din acest cartier ca pentru o sumă mică să poată vedea diferite filme educative» (*Dimineața*, 18 mai 1921).

[23] Victor Babescu, *Filmul didactic*, Arad, 1927, p. 5.

[24] Sub auspiciile *Filmului Didactic Arad* au fost turnate, printre altele: *Industria marmurei (Carrara românească) din Ruștchița, județul Severin lîngă Caransebeș, aplicarea ei în arta sculpturală*; *O excursiune de la Brașov la Sinaia: farmecul Carpaților noștri*; *Lemnul: exploatarea pădurilor din județele Arad și Timiș și industria ei modernă în Arad și în Pîncota*; *Fabrica de vagoane din Arad*; *Uzinele de cărbuni din Petroșani*; *Uzinele metalurgice de fier din Hunedoara* etc. (cf. *Producția cinematografică din România 1897—1970*), I/1, p. 252; V. Babescu, *op. cit.*, p. 11).

[25] Astfel, printr-o adresă către Comitetul de organizare a Conferinței europene a filmelor școlare, din Basel, F.D.A. a cerut ca «filmele noastre didactice românești, făcute de noi la Arad, să fie luate în catalogul internațional, alăturea de ale celorlalte state, de cele 1600 filme școlare, educative și didactice ...» (Cf. V. Babescu, *op. cit.*, p. 17).

[26] «La Arad s-a realizat această metodă de instruire. Lunar, o dată vor lua parte elevii școalelor la reprezentațiile cinematografice aranjate într-un cinematograf. Azi a mai avut loc premiera filmului. Elevii au urmărit rularea cu cea mai încordată atențiune și fețele lor exprimau agitația fericită a omului de a cunoaște și a ști ⟨...⟩» (Cf. V. Babescu, *op. cit.*).

[27] În motivația memoriului său, Victor Babescu aduce drept argument decizia «Congresului de filme, ținut în septembrie 1926 la Paris, la Sorbona, sub protecțiunea Ligei Națiunilor (Secția cooperare intelectuală)», unde s-a hotărît ca «de la 1 octombrie 1927, filmele didactice să fie introduse în mod obligatoriu și să putem organiza instrucția prin filme și școlile secundare» (cf. V. Babescu, *op. cit.*).

[28] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

die în completare. Pentru înfăptuirea ţelurilor instructive propuse, se solicită o serie de înlesniri, ca de pildă contingentarea filmelor, introducerea obligatorie a unor producţii ale F.D.A. în programele curente ale cinematografelor, scutirea de impozite şi taxe vamale, obţinerea unor comenzi suplimentare de filme didactice destinate instrucţiei militare, precum şi şcolilor agricole şi de meserii etc. Din păcate, atît argumentaţia teoretică cît şi rezultatele practice, concrete, obţinute de Victor Babescu au căzut în gol: apelul lansat de el neaflînd înţelegerea cuvenită din partea forurilor în drept, această valoroasă iniţiativă a pierit, datorită absenţei totale a unui sprijin oficial.

★

Încercările de producţie menţionate, cărora li se adaugă şi altele[29], ca şi opiniile exprimate pe marginea lor, au dus firesc la crearea unui climat favorabil introducerii cinematografului în învăţămînt. Filmele de cercetare ştiinţifică medicală, filmele sociologice, cele didactice », «culturale » etc., chiar dacă nu au obţinut de fiecare dată rezultatele scontate de realizatori, chiar dacă multe elanuri s-au stins pe parcurs ca urmare a lipsei unor ajutoare din afară, au izbutit totuşi să se facă «văzute », să atragă atenţia asupra lor. Aşa se face că, începînd din prima jumătate a deceniului al treilea, personalităţi culturale marcate se preocupă, mai mult sau mai puţin susţinut, nu numai de aspectele educative legate de vizionarea curentă a peliculelor rulate pe ecranele publice, ci şi de posibilităţile practic nelimitate, deschise de utilizarea propriu-zisă a cinematografului în şcoală.

Eforturile de teoretizare încep să cunoască acum o anume sedimentare, înregistrîndu-se tentative de clarificare a unor noţiuni de bază (film educativ, film cultural, film didactic, precum şi alte subdiviziuni şi categorii), suficient de vehiculate, îndeosebi în presă, dar încă prea puţin consolidate. De asemenea, se cuvine a fi iarăşi reţinute strădaniile desfăşurate peste hotare de către artişti şi oameni de cultură români (Elvira Popescu, Elena Văcărescu, George Oprescu, Constantin Kiriţescu) pentru transformarea cinematografului într-un veritabil instrument de educaţie culturală şi propagandă naţională.

Din acest ultim punct de vedere se evidenţiază cu precădere activitatea intensă desfăşurată în favoarea utilizării raţionale a ecranului, întreprinsă de către distinsa ambasadoare a culturii româneşti, care a fost poeta Elena Văcărescu. În 1928, Elena Văcărescu prezintă în cadrul secţiei de literatură şi artă a Institutului de cooperare intelectuală de la Paris un minuţios raport privitor la rolul filmului în societatea contemporană. După opinia sa, producţia cinematografică se încadrează obligatoriu în două mari grupuri, dintre care primul îl reprezintă «cinematograful cu tendinţă, adică cinematograful de propagandă şi de vulgarizare al cărui scop este imediat şi direct propaganda morală, ştiinţa, învăţătura higienei, adică tot ce este de resortul învăţămîntului şi educaţiei sociale »[30].

Spre deosebire de această grupă, cea de a doua, respectiv cea a «cinematografului pur sau cinematografului artă » este mult mai puţin favorizată, «numeroase filme exercitînd o influenţă detestabilă asupra mentalităţii în epoca noastră »[31]. În schimb, «cinematograful cu tendinţă practică, pedagogică sau documentară — apreciază Elena Văcărescu — , a provocat de cîţiva ani enunţarea anumitor dorinţe, proiecte, protestări şi a fost obiectul încurajărilor de tot felul. Există de pildă — continuă autoarea raportului — o comisiune internaţională a cinematografului de învăţămînt şi educaţie socială <...> Şi chiar în timpul din urmă <...> a avut loc la Haga o conferinţă europeană a filmului de învăţămînt. Există, pe de altă parte, la Institutul de Cooperare Intelectuală de la Paris, un serviciu de studii cinematografice însărcinat de comisiunea de cooperare intelectuală a Societăţii Naţiunilor de a urmări o acţiune de documentare asupra cinematografului de învăţămînt şi de educaţie socială. În sfîrşit — conchide Elena Văcărescu — , la Roma funcţionează un institut internaţional de cinematografie educativă. S-a înţeles deci pretutindeni că trebuie să se servească mai mult şi mai bine de arma unică ce oferă cinematograful pentru interesele intelectuale şi morale ale umanităţii şi pare că ne îndreptăm în această direcţie spre soluţiuni tot mai întinse şi mai îndrăzneţe »[32].

[29] Ne gîndim desigur, mai cu seamă, la scurt metrajele cu caracter instructiv şi educativ realizate şi distribuite de *Fundaţiile Culturale* şi de *Casa Şcoalelor*, la filmele de cercetare ştiinţifică medicală ale prof. dr. Ioan Athanasiu, Constantin Levaditi, Al. Obregia, D. Em. Paulian şi bineînţeles, la documentele sociologice şi etnografice înfăptuite sub conducerea savantului Dimitrie Gusti.

[30] *Revista generală a învăţămîntului*, 1928, 8, p. 514.

[31] *Ibidem.*

[32] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceste idei vor fi reluate și aprofundate în 1930, cînd Elena Văcărescu înființează la Paris Comitetul internațional pentru difuzarea artistică și literară prin cinematograf (CIDALC). În manifestul inaugural al CIDALC-ului, organism cultural ce dăinuie și astăzi, inițiatoarea și-a expus cu limpezime concepția sa privitoare la rolul educativ al cinematografului. «Cinematograful deține un rol de frunte între factorii chemați să hotărască drumul sufletului modern. El s-a priceput să răspundă la cerințele cele dintîi ale vremii noastre și mai cu seamă trebuinței de iuțeală. El face cu putință vedenia ascuțită a lucrurilor aevea ‹ . . . › Să ne gîndim deopotrivă și la neînchipuita răspîndire a vedeniilor lui, la puterea de închegare a visurilor, de întrupare a mișcărilor cele mai tulburi ale psihologiei ‹ . . . › Cinematograful nu e decît sinteza ultimă între spiritul omenesc și lume. Așa de mare-i înrîurirea, încît se descoperă pretutindeni. În scurt timp, sufletul mulțimilor va fi ceea ce l-a făcut cinematograful »[33].

★

Pe un teren propice dezbaterilor, deschis atît de încercările interne de producție cît și de luările de poziție pe plan internațional, se desfășoară în țara noastră, mai mult sau mai puțin susținut, diverse manifestări cu un caracter de cercetare pedagogică a problemelor filmului. Rezultatele obținute de Victor Babescu în cadrul «Filmului Didactic Arad» au suscitat interesul oamenilor de școală care, pentru prima oară, erau puși în fața unor pelicule autohtone destinate expres învățămîntului liceal. Imposibilitatea «Filmului Didactic Arad» de a-și continua producția, ca urmare a lipsei oricărui sprijin din partea statului, a atras odată în plus atenția asupra necesității imperioase a unor asemenea întreprinderi. «România este una din țările cele mai frumoase și mai bogate și totuși puțini îi cunosc frumusețile și bogăția. Cunoașterea acestora ar fi și un bun mijloc de educație națională »[34], scrie Dim Baciu, profesor la liceul din Cîmpulung Muscel. El își continuă intervenția cu o succintă analiză comparativă a situației existente în țara noastră cu cea din alte părți ale globului. «Franța, patria de origine a cinematografului, este în ajun de a lua măsuri intense de propagandă națională prin cinematograf ‹ . . . › Vor avea în cinematograf un auxiliar puternic al învățămîntului primar, tehnic și medical, care se face pînă acum mai mult prin carte ‹ . . . › Nu se vor găsi oare bunăvoințe, nu dezinteresate, dar și cu gîndul de a contribui la opera de consolidare a României înlăuntru și în afară, care să ia în exploatare o întreprindere educativă și națională pe care alții, precum am văzut mai sus, au dus-o la cea mai mare dezvoltare? »[35].

Cel de al X-lea Congres internațional al învățămîntului secundar, ale cărui lucrări s-au ținut în iulie 1928 la București, a prilejuit un fructuos schimb de opinii privitor la locul și rolul filmului în școală. Introducînd pe ordinea de zi tema «Cinematograful în școlile secundare», organizatorii au înmînat participanților la această reuniune internațională un chestionar cu următoarele întrebări: «Ce credeți despre utilitatea cinematografului în învățămîntul secundar? La ce materii s-ar putea întrebuința? În ce fel? Cu ce aparate? Ce fel de filme? »[36].

Dezbaterile — în cadrul cărora s-au remarcat intervențiile profesorilor români F. Buricescu și T.A. Teodoru — au dus la «un acord general asupra foloaselor ce s-ar putea trage pentru bunul mers al învățămîntului din întrebuințarea cinematografului (ca și a proiecțiilor fixe) »[37]. Luările de cuvînt au relevat o multitudine de aspecte referitoare la posibilitățile utilizării filmului în școlile secundare: discipline prioritare, aparatură adecvată, modalități de producție etc. Răspunzînd în bună parte la întrebările chestionarului introductiv, participanții la al X-lea Congres al învățămîntului secundar au ajuns la concluzii importante pentru viitorul acestui incitant domeniu. «Cinematograful, fără să înlocuiască pe profesor, poate fi un ajutor util pentru învățămînt, în special pentru istorie, geografie fizică, chimie; Filmul pentru școală trebuie făcut de tehnicieni sub inspirația profesorilor; Se recomandă înființarea în toate țările de depozite de filme, care să fie folosite pe rînd de către

[33] *Boabe de grîu*, 1930, 9, p. 569.
[34] *Revista generală a învățămîntului*, 1926, 8, p. 538.
[35] *Ibidem*.
[36] Revista generală a învățămîntului, 1928, 7, p. 452.
[37] În *Buletinul* pe 1928 al *Camerei de Comerț și Industrie* din București se menționa: «La Congresul internațional al învățămîntului ce s-a ținut la București, Camera noastră prin dl. T.A. Teodoru a prezentat o lucrare asupra importanței cinematografului ca nou mijloc pedagogic în care s-au menționat și experiențele făcute în școlile noastre, experiențe care au dat excelente rezultate» (Cf. *Camera de comerț și industrie din București, 70 ani de activitate*, p. 163).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şcoli; Crede că trebuie descoperite mijloace practice pentru ca schimbul de filme între ţări să se facă fără dificultăţi de vamă; Congresul recomandă să se întrebuinţeze toate mijloacele moderne (radio) pentru dezvoltarea gîndirii şi în special a limbilor vii »[38]. Îndeosebi cea dintîi dintre afirmaţiile de mai sus, referitoare la folosirea cinematografului exclusiv ca un ajutor al dascălului de la catedră, va fi reţinută, ca apărînd ca un adevărat leitmotiv în mai toate dezbaterile anilor următori.

★

Sfîrşitul epocii mute aduce o consolidare şi totodată o sistematizare a teoriilor privitoare la cinematograful destinat învăţămîntului. Utilitatea acestui relativ proaspăt aliat al pedagogiei este acum aproape unanim recunoscută, susţinută cu toată convingerea şi autoritatea de către prestigioşi oameni de cultură. O voce extrem de fermă şi de avizată totodată este cea a lui Tudor Vianu care, în amplul său studiu *Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii*, scris în 1928 şi publicat în 1931, într-un volum colectiv de contribuţii editat de Institutul social român, sub egida lui Dimitrie Gusti[39], apreciază în mod cu totul deosebit eficienţa didactică a imaginilor în mişcare. «Este evident — scrie Tudor Vianu — că filmele realizate în primul rînd pentru interesele stricte ale ştiinţei, pot fi folosite apoi de învăţămînt, mai ales de învăţămîntul superior ‹ . . . › Dar acolo unde proiecţia cinematografică poate aduce servicii neîntrerupte este în învăţămîntul secundar şi primar, în legătură cu majoritatea materiilor de învăţămînt »[40]. Reputatul estetician dovedeşte o cunoaştere apropiată a unora dintre cele mai importante lucrări referitoare la temă, *Le Cinématographe et l'enseignement* a lui Michel Coissac şi *Kulturbedeutung und Kulturgefahren* a germanului L. Harms. Pledoaria lui Vianu se ridică astfel în favoarea metodei intuitive «pe care toţi pedagogii o recomandă astăzi şi care şi-a găsit în cinematograf un aliat indispensabil. Fie că este vorba de ştiinţele naturale, de fizică şi chimie, de geografie şi istorie, de agricultură, profesorii nu se mai pot lipsi astăzi de proiecţia menită să sprijine intuitiv explicaţiile lor »[41].

Peliculele specifice destinate şcolilor de diverse grade[42], precum şi situaţia aparaturii existente pe plan mondial în ţările dezvoltate economic constituie, de asemenea, puncte de referinţă ale studiului *Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii* şi totodată argumente pentru «necesitatea creării în România a unui organ central care ar urma să-şi asume funcţiunile de cenzură rezervate astăzi unei comisii speciale, apoi aceea de a organiza învăţămîntul şi propaganda culturală prin cinematograf, luînd iniţiativa producerii de filme noi, a schimburilor internaţionale, a răspîndirii filmului instructiv şi a înzestrării şcolilor cu aparatele necesare »[43].

Deosebit de preţioase, dată fiind autoritatea intelectuală a autorului, apare şi încercarea de sistematizare propusă, demarcaţia operată de Vianu între filmul artistic, ştiinţific, educativ şi didactic. «Filmul ştiinţific aduce mari servicii cercetării, înregistrînd mişcări observate în împrejurări rare şi avînd facultatea de a le reproduce oricînd pe ecran pentru a le studia mai aproape »[44]. În ceea ce priveşte filmul educativ, acesta este luat în considerare «în îndoita lui funcţiune de film de cultură generală pentru publicul cel mai larg şi film didactic pentru toate ramurile şi treptele învăţăturii »[45].

[38] *Revista generală a învăţămîntului*, 1928, 7.

[39] Tudor Vianu, *Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii*, în *Politica culturii*, Bucureşti, 1931.

[40] *Ibidem*, p. 131.

[41] *Ibidem*.

[42] Vianu dovedeşte o cunoaştere profundă a problematicii cinematografului şcolar, apreciind o serie de realizări ca fiind de real folos în predarea unor materii ca geografia, biologia sau istoria. În acest sens citează peliculele dintre cele mai diverse, ca de pildă cele imprimate de către John Hagenbeck în legătură cu viaţa animalelor de pradă sau o ecranizare după celebrul roman *Lumea pierdută* de Conan Doyle, utilă pentru studiul animalelor preistorice. De asemenea, notează Tudor Vianu, «studiul geografiei îşi găseşte şi el un preţios aliat în filmul didactic ‹ . . . › şi un film ca acela luat sub supravegherea lui André Gide, *Călătorie în Congo*, a obţinut şi un mare succes de public şi, tot în acest loc, trebuie amintite filmele astronomice, ca de pildă cel numit *Minunile creaţiei* ‹ . . . › ». La rîndul său, se arată în *Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii*, «Istoria se poate folosi şi ca de reconstrucţiile filmice şi printre încercările făcute în această privinţă, trebuie trecut la loc de cinste filmul lui Abel Gance, *Napoleon* ‹ . . . › » După cum se observă, Tudor Vianu era preocupat cu precădere, aşa cum va fi peste cîţiva ani şi Constantin Kiriţescu — de *conţinutul* (subl. n.) educativ şi instructiv al filmelor destinate şcolii, fiind mai puţin interesat de apartenenţa acestora la genurile, speciile sau categoriile cinematografice tradiţionale. Într-un atare context, alăturarea unui lung metraj de ficţiune ca *Napoleon* de Abel Gance, notoriu prin inovaţiile tehnice aduse, unor documentare ştiinţifice sau de călătorie apare însă ca firească şi necesară.

[43] Tudor Vianu, *op. cit.*

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acelaşi punct de vedere al includerii categoriei filmului didactic în specia mai largă a filmului educativ o promovează şi Emanoil Bucuţa, care, într-un articol publicat în revista *Boabe de grîu*, încearcă să-şi consolideze argumentaţia printr-un spor de nuanţe. Distingînd două sensuri posibile de manifestare ale filmului educativ — unul larg şi unul restrîns —, Bucuţa introduce alături de uzitatul concept de film didactic şi pe acela, oarecum diferenţiat, după opinia sa, de film şcolar. «Ce este filmul educativ ? », se întreabă autorul. «În sensul larg — răspunde el — , aproape orice film, ca orice piesă de teatru, este o operă de educaţie pentru că înfăţişează într-un tipar de artă proprie, un fragment de viaţă »[46]. Această definiţie atotcuprinzătoare, ar deveni improprie şi inoperantă, dacă semnatarul articolului menţionat n-ar fi simţit în continuare nevoia unei motivaţii suplimentare, în măsură a-l aduce pe un teren mai ferm şi mai adecvat[47]. În al doilea rînd, Emanoil Bucuţa apreciază că «într-un sens strîmt filmul educativ este filmul şcolar < . . . > », iar «filmul didactic, filmul care ajută învăţămîntul şi face parte din programul şcolar, e numai o ramură a filmului educativ »[48]. Dacă de soarta acestui tip de filme se ocupă Camera de la Basel a filmului de învăţămînt, care organizează cu regularitate conferinţe internaţionale de specialitate, iar pe plan intern sînt remarcate îndeosebi eforturile depuse de Asociaţia culturală din Sibiu întru utilarea unor şcoli locale cu aparatură adecvată peliculelor de format îngust, în ceea ce priveşte filmul educativ propriu-zis, rezultatele obţinute se prezintă mai puţin mulţumitor, atît în ţară cît şi peste hotare.

Căutînd în final să dea un răspuns mai precis la întrebarea iniţială — Ce este filmul educativ ? —, Bucuţa se vede nevoit să renunţe la formularea mult prea generală de la început şi să adopte o definiţie ce a dobîndit girul consfinţirii unanime. Punctul său de vedere va fi sinonim cu cel al convenţiei internaţionale adoptate de Institutul de la Roma pentru desfiinţarea barierelor vamale în folosul filmului educativ. Astfel, pot fi socotite drept filme educative cele încadrate distinct în una din următoarele cinci categorii : a) filmele menite a face cunoscute Societatea Naţiunilor şi celelalte organizaţii internaţionale de stat : b) filmele făcute în vederea învăţămîntului de toate treptele ; c) filmele pentru formarea şi orientarea profesională, precum şi filmele pentru organizarea ştiinţifică a muncii ; d) filmele de cercetări ştiinţifice sau tehnice : e) filmele de igienă, de educaţie fizică, de prevenire şi de asistenţă socială[49]. Pentru promovarea consecventă în România a filmului educativ, în cadrul căruia, după cum reiese din clasificarea de mai sus (punctele b, c, şi d) filmul didactic ocupă cea mai importantă pondere, ar trebui depuse eforturi sistematice în vederea impunerii obligaţiei de a introduce în orice program cinematografic, minimum 300 metri de film cultural educativ. Numai o atare fermă respectare a unei hotărîri încă suficient de formale, coroborată cu o specializare a sălilor de cinema, precum şi cu o sporită exigenţă a cenzurii exercitate asupra lung metrajului de ficţiune, ar duce la foloase evidente.

★

Între cele peste 250 de lucrări de istorie, literatură, pedagogie, biologie, critică socială etc., publicate de-a lungul anilor de Constantin Kiriţescu, paginile consacrate cinematografului ca factor de educaţie şi învăţămînt nu sînt, desigur, cele mai numeroase. Studiile profesorului Kiriţescu, reunite în volum sub titlul *Cinematograful în educaţie şi învăţămînt*[50], reprezintă însă cea mai importantă realizare în materie din perioada dinainte de 23 August 1944, un autentic corolar al eforturilor teotretice întreprinse de cercetători.

În calitate de reprezentant al ţării noastre la Congresul internaţional al cinematografiei educative şi de învăţămît ce a avut loc la Roma, în aprilie 1934, Constantin Kiriţescu, pe atunci director al învăţămîntului superior din România, a alcătuit un amplu raport asupra întrebuinţării cinematografului în cursul lecţiilor, raport ce a constituit baza discuţiilor în secţiunea de învăţămînt a menţionatei reuniuni internaţionale. Cunoscut în străinătate sub denumirea de *Utilisation*

[46] Emanoil Bucuţa, *Filmul educativ*, în *Boabe de grîu*, 1931, 12, p. 555.

[47] « Scara manifestărilor (filmului educativ, n.n.) fiind nesfîrşită, o iniţiere oricît de adîncă e cu atît mai preţioasă prin orizontul tot mai întins pe care îl deschide. Dar înţelesul acesta larg îşi depăşeşte rostul, pentru că face de prisos calificativul însuşi. Şi tot ar rămîne de discutat forma în care această operă de educaţie se împlineşte, formă de atîtea ori rea, ceea ce ne-ar duce în cele din urmă în faţa aceleiaşi întrebări » (Em. Bucuţa, *op. cit.*).

[48] *Ibidem*.

[49] *Ibidem*, p. 556.

[50] C. Kiriţescu, *Cinematograful în educaţie şi învăţămînt*, Bucureşti, 1934.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du cinéma suivant les différents degrès scolaires[51], iar în țară sub cel de *Cinematograful și școala*[52], studiul lui Kiriţescu este o sinteză a experienţei româneşti acumulate pînă la acea dată.

Pornind de la o idee formulată parţial încă din 1928, la Congresul internaţional de învăţămînt secundar de la Bucureşti, anume aceea a considerării cinematografului nu ca o revoluţie în pedagogie, ca un înlocuitor al profesorului, ci doar ca o îmbunătăţire a metodei de predare, Kiriţescu dezvoltă de-a lungul a nouă paragrafe[53] concepţia sa despre felul în care trebuie utilizat filmul în şcoală. După opinia autorului, apariţia cinematografului în învăţămîntul de toate gradele nu este altceva decît o etapă firească a unui lung proces evolutiv şi ca atare nu trebuie nici subapreciată, nici supraapreciată. «Proiecţiunea cinematografică apare ca o etapă a progresului faţă de proiecţiunea fixă, după cum această înfăptuire, pe vremea ei, a fost un progres faţă de tabloul mural, acesta faţă de desenul cu creta la tablă şi acesta la rîndul său faţă de explicaţia pur orală a profesorului »[54].

Pedagog autentic, Constantin Kiriţescu sesizează posibilele pericole ce pîndesc o întrebuinţare excesivă a filmului, în măsură a duce la o «mecanizare absurdă » a învăţămîntului, total opusă «principiului fundamental al şcolii active, care e întemeiat pe raportul direct a două inteligenţe : aceea a profesorului care predă şi a elevului care învaţă »[55]. De aceea, el recomandă ca de regulă (excepţie făcînd doar filmele scurte, cele geografice sau de ştiinţe naturale) proiecţiile să fie precedate de lămuriri orale în care să se explice elevilor ceea ce urmează să vadă pe ecran, ori să se segmenteze pelicula (probabil printr-o împărţire în conformitate cu specificul episoadelor sau secvenţelor înfăţişate), alternînd demonstraţia verbală cu cea vizuală. O metodologie lipsită de orice inconveniente se pare că nu a fost încă descoperită ; Kiriţescu se arată îngrijorat în privinţa imperfecţiunilor tehnicii cinematice, care impune dese treceri de la lumină la întuneric, dăunătoare şi obositoare totodată pentru elevi, fără să poată oferi însă un mijloc capabil să înfrîngă această dificultate.

Referitor la peliculele cele mai adecvate a figura în programele şcolare, autorul distinge două subdiviziuni ale categoriei filmului de învăţămînt : a) filmul demonstrativ şi b) filmul documentar. Nu este cazul să discutăm aci oportunitatea transformării unui gen cinematografic de importanţa celui documentar într-o simplă subdiviziune a filmului de învăţămînt ; autorul însuşi arată că în accepţiunea sa «documentarul » include de fapt toate speciile filmului de învăţămînt, al căror metraj îl depăşeşte pe cel al unor simple pelicule demonstrative. Acesta devine astfel «un film de lungă durată <...> folosit pentru a ajuta la înţelegerea sistematică a materiei predate, cuprinzînd mai multe lecţiuni odată. Caută să ilustreze un fenomen de oarecare amploare care se desfăşoară pe planuri diferite, atît în timp cît şi în spaţiu. E mai convenabil să se întrebuinţeze aceste filme la sfîrşitul lecţiei sau în şedinţe suplimentare, atît pentru a evita în ora de clasă discontinuitatea, cît şi pentru a lăsa mai multă libertate spiritului elevilor în faţa cărora se face proiecţia »[56]. Kiriţescu este nevoit să recunoască că «dealtfel aceste filme depăşesc puţin limitele filmelor şcolare <...> şi fac tranziţia către filmul educativ », care, după opinia sa, «nu are o lgătură directă cu programul şcolar, putîndu-se adresa tot aşa de bine marilor mase populare, cu intenţia de a le educa, instruindu-le în acelaşi timp »[57]. Dealtfel, el va reveni asupra ideii ori de cîte ori va avea prilejul să o facă, filmul educativ fiind considerat drept a doua mare categorie a filmului cultural, alături de cel didactic. Spre deosebire de ultimul, utilizat exclusiv în şcoli, filmul educativ poate fi folosit în programele obişnuite ale cinematografelor. «Condiţia fundamentală a unui film cultural educativ — arată Constantin Kiriţescu — este ca reprezentarea lui să însemne un folos pentru publicul care-l priveşte, să furnizeze

[51] C. Kiriţescu, *Utilisation du cinéma suivant les différents degrés scolaires*, in *Cinéma et enseignement*, Paris, 1934.

[52] C. Kiriţescu, *Cinematograful şi şcoala*, in *Cinematograful în educaţie şi învăţămînt*, Bucureşti, 1934.

[53] Simpla parcurgere a titlurilor acestor paragrafe este edificatoare în privinţa adîncimii cunoştinţelor teoretice şi practice acumulate de C. Kiriţescu : « I) Cîteva idei generale cu privire la utilizarea cinematografului în cursul lecţiunii ; II) Cinematograful în cursul lecţiunii ; III) Proiecţiunea înainte sau după lecţia verbală ; IV) Valoarea diferenţiată în efecte a utilizării didactice a proiecţiunilor lungi sau a tablourilor scurte intercalate în comentariul profesorului ; V) Proiecţiunile în amfiteatre şcolare sau localuri separate ; VI) Aderenţa filmului la programele şcolare ; VII) Pregătirea kinetehnică a profesorului ; VIII) Întrebuinţarea foilor explicative ale filmului ; IX) Utilizarea comparativă a filmului mut şi sonor în învăţămînt ».

[54] C. Kiriţescu, *Cinematograful în educaţie şi învăţămînt*, Bucureşti, 1934, p. 20.

[55] *Ibidem*, p. 22.

[56] *Ibidem*, p. 24.

[57] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spectatorului o icoană veridică în bogăţia şi complexitatea aspectelor ei, să dezvolte în sufletul celor tineri calităţi de inteligenţă şi caracter. El trebuie să influenţeze asupra intelectului, îmbogăţindu-l cu cunoştiinţe utile sau asupra afectivului ca generator de sentimente bune »[58]. Pe bună dreptate, remarcă autorul, nu e deajuns absenţa scenelor de destrăbălare pentru ca filmul să devină cultural; pentru a merita acest titlu, e necesară *prezenţa* elementelor de adevărată cultură şi educaţie[59].

Dar Kiriţescu, ca atîţia oameni de şcoală ai timpului, preocupaţi cu precădere de virtuţile didactice şi educative ale filmului şi mai puţin de calităţile estetice intrinseci ale acestuia, alunecă fără să vrea pe panta unor afirmaţii lipsite de acoperire. După părerea sa, dacă «ingeniozitatea regizorului ştie să intercaleze cu dibăcie într-o scenă de banală acţiune teatrală, episoade care să-i adauge interesul educativ, tablouri luate din cadrul geografic, etnografic, istoric, social, artistic, ştiinţific etc., în care se petrece acţiunea »[60], respectiva producţie devine automat demnă de atenţie, indiferent de valoarea sa artistică propriu-zisă, întrunind caracteristicile definitorii ale unui film «cultural ». Este un punct de vedere evident eronat, datorat în bună parte unei anumite concepţii referitoare la cunoştinţele despre «cea de a şaptea artă » necesare elevilor şi absolvenţilor de liceu. Istoria cinematografului nu-şi găsise acum mai bine de patru decenii, după cum nu şi-a aflat din păcate nici astăzi, un loc în programa şcolară. Imaginile în mişcare au fost acceptate de învăţămînt doar ca un ajutor al dascălului de la catedră, care le-a folosit exclusiv în predarea disciplinelor tradiţionale.

O serie întreagă de alte idei preţioase se cuvine a fi reţinute din studiile lui Constantin Kiriţescu ; alcătuirea de cinemateci şcolare, necesitatea unei pregătiri tehnice de specialitate («kinetehnice ») a profesorilor, organizarea unor reuniuni cinematografice destinate elevilor constituie tot atîtea sugestii utile pentru cei interesaţi. Deosebit de inspirată apare şi îndrumarea metodologică de a stimula gîndirea elevilor prin redactarea după vizionare a unor note personale («fascicole şi foi explicative ») menite să înlocuiască tradiţionalele inserturi şi «dacă e posibil », adaugă semnatarul studiului, «să facă şi un comentariu critic ». La mijlocul deceniului al patrulea, în plină expansiune a filmului sonor, Kiriţescu se simte obligat să atragă atenţia pedagogilor atît asupra avantajelor, cît şi asupra pericolelor ce pîndesc peliculele vorbitoare. «Sonorizarea filmului reprezintă din punct de vedere didactic un real progres faţă de filmul mut. Marele avantaj al filmului sonor constă în faptul că el poate reda în chip mai deplin natura lucrurilor şi fenomenelor <...> Totuşi, nu s-ar putea cere filmului vorbitor de a se substitui profesorului, de a reduce sau de a suprima munca acestuia pînă a-l face de prisos <...> Trebuie să evităm a osîndi auditoriul la o atitudine pur pasivă »[61]. Însuşindu-şi o opinie relativ răspîndită în epocă, şi nu numai în zona filmului didactic, anume aceea a considerării barierelor lingvistice drept insurmontabile pentru marea masă a cinefililor, Constantin Kiriţescu optează în cele din urmă pentru utilizarea filmului vorbitor exclusiv în studiul limbilor străine şi al muzicii, ceea ce, evident, denotă cel puţin o înţelegere trunchiată a sensurilor şi posibilităţilor sonorului.

Rezoluţiunea finală adoptată de secţiunea de învăţămînt a Congresului internaţional al cinematografiei educative şi de învăţămînt de la Roma, la redactarea căreia Constantin Kiriţescu şi-a adus o contribuţie esenţială, a ajuns la concluzii deosebit de importante privitoare la filmul educativ. Moţiunea votată viza două probleme de bază, referitoare la îmbunătăţirea cinematografului şcolar şi la metodologia ce se cuvine a fi utilizată de către toate statele participante[62].

[58] *Ibidem*, p. 33.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*, p. 28.
[62] Astfel, în privinţa problemei întrebuinţării cinematografului şcolar, s-a hotărît că « cinematograful trebuie să fie considerat ca un auxiliar didactic de cea mai mare importanţă ; el trebuie să fie întrebuinţat în învăţămîntul tuturor disciplinelor care-l comportă, ţinînd seama de caracterul particular al fiecăreia din ele şi de gradul de dezvoltare al elevilor ». S-a recomandat de asemenea, ca filmul « să fie întrebuinţat în învăţămîntul istoriei, matematicilor, limbilor moderne ». În ce priveşte metodele de adoptat în întrebuinţarea filmului de învăţămînt, s-a admis că «întrebuinţarea cinematografului nu trebuie să pună piedici acţiunii educative a profesorului şi efectului vorbirii sale ; profesorul trebuie să pună poblemele, să lămurească pe şcolari, să comenteze faptele, să provoace sau să dirijeze activitatea şi reflexiunea elevilor ». Deci, conchide rezoluţiunea « filmul de învăţămînt nu trebuie să fie un film sonor sau vorbit ci un *film mut* al cărui comentariu incumbă profesorului, cu excepţia cazurilor în care filmul sonor sau vorbit poate să completeze sau să întărească util impresia produsă de viziune » (C. Kiriţescu, *op. cit.*, p. 33).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

★

Un demn discipol al lui Constantin Kiriţescu se dovedeşte a fi Maximilian Zoltan, procurist al societăţii «Cartea Românească» care, în studiul său *Filmul ca material didactic*, publicat în 1940[63], reia, dezvoltînd şi analizînd de o manieră originală, cîteva din cele mai valoroase idei exprimate de autorul *Cinematografului în educaţie şi învăţămînt*. Adoptînd drept motto al lucrării sale o variantă a principalei concluzii promovate în sus-menţionata rezoluţie a Congresului internaţional al cinematografiei educative şi de învăţămînt («în ce priveşte învăţămîntul, filmul trebuie să fie considerat ca *material didactic* de care şcoala nu se mai poate lipsi astăzi»), Maximilian Zoltan discerne elementele definitorii care diferenţiază cinematograful de alte tipuri de material didactic. Astfel, după părerea sa, filmul introdus în şcoală se individualizează datorită faptului că «intuiţia şi mişcarea sînt cele două elemente componente ale lui, acest mijloc de învăţămînt şi numai acesta singur, fiind optic şi dinamic».[64] Pe parcursul expunerii, M. Zoltan revine asupra afirmaţiei, subliniind o dată în plus «că importanţa mare a filmului ca material didactic este aceea că el uneşte intuiţia cu mişcarea. El este mai vioi, mai concret şi mai aproape de realitate, deci mai intuitiv ca toate materialele didactice existente pînă în prezent la care nu trebuie uitată preferinţa tineretului pentru mobilitate şi dinamism faţă de imobilitatea statică[65]».

Apreciind judicios imperativul unor «subiecte filmice», procuristul societăţii «Cartea Românească» încearcă la rîndul său o împărţire a filmului didactic, alta decît cele propuse pînă la el. Astfel, diferenţiază peliculele din punct de vedere al tehnicii şi regiei în două grupe principale: *filme reale* şi *filme trucate*. «Filmul real» este, de asemenea, departajat în două categorii, «o categorie ce prezintă imagini aşa cum ele se oferă şi ochiului liber», în timp ce cealaltă înfăţişează «imagini ale obiectelor care şi în realitate se pot vedea numai cu mijloace ajutătoare speciale, cum ar fi microscopul, luneta sau radiografia»[66]. «Filmul trucat» constituie, după părerea autorului, un grup aparte, sub denumirea căruia sînt reunite cele mai variate filme. «Mai întîi acele filme care micşorează (lupa cu încetineală) sau măresc viteza reală (lupa care smulge timpul) a mişcării»[67]. M. Zoltan subliniază valoarea deosebită a filmului în contextul materialelor didactice, resursele sale unice în relevarea unor procese naturale (biologice sau fizice de pildă), care înaintea descoperirii lui nu putuseră fi percepute şi mai cu seamă nu putuseră fi înfăţişate atît de viu şi de clar elevilor. «Tot filmului trucat îi aparţin <...> şi modelele filmate de tot felul, experimentul filmat. Acele modele, a căror confecţionare ar fi prea costisitoare şi acele experienţe care sînt în legătură cu pericole sau acele a căror executare este prea complicată în clasă şi acele care nu reuşesc, vor fi un teren fertil pentru film»[68].

Ajungînd la concluzia că filmul, graţie calităţilor sale de mijloc intuitiv, posedînd însuşirea de a izola părţile componente dintr-un complex, reprezintă un material didactic de prim ordin, deosebit de apreciat de învăţămîntul modern, autorul oferă celor interesaţi cîteva informaţii despre «cum se face un film didactic». Deşi simplificatorie, probabil pentru uzul unei categorii cît mai largi de cititori, expunerea lui M. Zoltan se dovedeşte destul de precisă, în liniile ei generale. «Filmul şcolar este rezultatul conlucrării unui pedagog cu un fabricant de filme şi pe măsură ce se cere şi cu un expert ştiinţific», arată el, adăugînd că «deoarece filmul se prezintă în orele de prelegere de 45 minute şi pe deasupra trebuie pregătit sau după reluare discutat, durata nu poate să depăşească în general, 10—15 minute»[69].

După ce revine asupra unei noţiuni preferate, anume aceea de *subiect filmic* («filmic este un subiect numai atunci cînd reproduce mişcări şi procese de acţiune pe care le explică şi ca atare se realizează pe baza planurilor filmice care, la rîndul lor, sînt stabilite de oamenii şcolii în raport direct cu programul analitic»[70]), autorul lucrării *Filmul ca material didactic* se opreşte o clipă şi asupra mult discutatei probleme a întrebuinţării în învăţămînt a filmului mut în raport cu cel sonor. El

[63] Maximilian Zoltan, *Filmul ca material didactic*, în *Buletinul laboratoarelor*, 1940, 1—4.
[64] *Ibidem*, p. 6.
[65] *Ibidem*.
[66] *Ibidem*, p. 7.
[67] *Ibidem*.
[68] *Ibidem*, p. 8.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este de părere că preferința oamenilor de școală față de filmul mut se datorează nu atît unor considerente pedagogice cu privire la superioritatea imaginilor tăcute, cît unor considerente de natură strict financiară, costul unei instalații sonore depășind de aproximativ patru ori pe cel al unei instalații insonore.

Din nou ideea fundamentală, aceea a acceptării filmului doar ca pe un auxiliar în mîna profesorului și nu ca pe un înlocuitor al său, apare și în acest studiu, ca dealtfel în majoritatea celor ce s-au scris anterior sau ulterior despre acest subiect. «Tot ce este necesar filmului ca pregătire spirituală preliminară sau explicații ulterioare și tot ce trebuie completat pentru o înțelegere cît mai perfectă, este atribuțiunea profesorului și nu a filmului. Tocmai din această cauză, filmul didactic nu trebuie să ofere mai mult decît forma cît mai concentrată filmică, iar toate introducerile și explicațiunile statistice cu mult text cerute de film trebuie refuzate »[71]. Cu toate că susținuse, cîteva paragrafe mai sus, cauza filmului didactic mut din rațiuni extrapedagogice, Maximilian Zoltan îi găsește în finalul lucrării și justificări de ordin pur al metodologiei predării, devenind astfel un adept declarat al acestuia la mai bine de un deceniu după inventarea și răspîndirea sonorului. «Dacă este vorba de explicarea unei lecțiuni, ea trebuie să fie adaptată capacității de înțelegere a elevului, a cărui maleabilitate intelectuală este foarte variată, precum și posibilității — pe care o oferă numai filmul mut — de a înlesni profesorului comentariile în momentele oportune ale lecției precum și contactul personal al profesorului cu elevii «. . . > »[72]. Spre deosebire de Constantin Kiriițescu care găsea utilă folosirea filmelor sonore doar la studiul limbilor străine și la cel al muzicii, M. Zoltan optează totuși pentru o ușoară diversificare a acusticului cinematografic necesar procesului de învățămînt[73], fără a renunța desigur la adeziunea sa față de peliculele mute.

★

După 23 August, în anii puterii populare și ai construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, s-au creat condiții deosebite în măsură să favorizeze integrarea organică a filmului în procesul de învățămînt. Atît din punct de vedere al asigurării bazei materiale (încă din 1966 s-a încheiat dotarea liceelor mari cu aparate de proiecție cinematografică normală, iar celelalte școli au fost utilate în marea lor majoritate cu aparate pentru peliculele de 16 mm) cît și din cele al studierii aprofundate și eficiente a implicațiilor pedagogice s-au realizat progrese considerabile. Cel mai «tradițional » dintre mijloacele moderne audio-vizuale a devenit astăzi, alături de noile tehnici introduse treptat în arsenalul materialelor didactice[75], un auxiliar de prim ordin al profesorului. Cercetările întreprinse în ultimii ani au relevat locul deosebit de important ocupat de cinematograful școlar, faptul indiscutabil că «adaptat necesităților instrucției și educației școlare, filmul a devenit astăzi unul dintre cele mai viguroase, complete și eficiente mijloace tehnice audio vizuale utilizate în învățămîntul de toate gradele »[75].

Au fost studiate, de asemenea, implicațiile profunde ale utilizării filmului în dezvoltarea intelectuală a elevilor, în lărgirea orizontului lor cultural. «Vizionarea filmului oferă elevilor o experiență afectivă extrem de prețioasă, lărgește foarte mult orizontul emotiv-motivațional al acestora și creează o disponibilitate psihică de mai mare receptivitate pentru însușirea noilor cunoștințe, pentru studiul și activitatea practică în general < . . . > Filmul oferă nu numai o cale rațională ci și una afectivă de apropiere a cunoștințelor, principiilor și deprinderilor, sau altor forme de comportare, direcții care nu se exclud ci se întregesc în contextul aceluiași efort de învățare mai eficientă »[76].

Preluînd în mod creator și dezvoltînd la un nivel superior unele din concluziile formulate în trecut, cercetările prezentului (din rîndul cărora se disting contribuțiile esențiale ale cercetătorilor

[71] *Ibidem.*

[72] *Ibidem.*

[73] « Cu toate acestea, în învățămîntul limbilor străine, al muzicii instrumentale, la redarea zgomotelor fenomenelor naturale (marea agitată, erupția vulcanică, căderi de ape, furtuni) și a vociferării animalelor (de exemplu : celor exotice) etc. filmul sonor prezintă totuși un avantaj pedagogic față de mut » (M. Zoltan, *op. cit.*, p. 10).

[74] Directivele C.C. al P.C.R. privind dezvoltarea învățămîntului din Republica Socialistă România aprobate în Plenara C.C. al P.C.R. din 22—25 aprilie 1968 au prevăzut că « se va acorda o atenție sporită dezvoltării producției mijloacelor audio-vizuale moderne și în special filmelor didactice, discurilor și benzilor de magnetofon, precum și înzestrării tuturor școlilor cu aparate de proiecție, magnetofoane și televizoare ».

[75] *Didactica filmului școlar*, volum coordonat de Ion Cerghit, București, 1970, p. 17.

[76] Ion Cerghit, *Filmul în procesul de învățămînt*, București, 1969, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Institutului de ştiinţe pedagogice) au aprofundat ideea adoptării filmului ca pe o tehnică auxiliară, în măsură a impulsiona şi regenera mijloacele intuitive clasice. «Scopul propriu-zis al integrării proiecţiei cinematografice de învăţămînt este acela de a asigura o bază perceptivă şi documentară mai eficientă, în stare să susţină în condiţii mai bune actul predării şi însuşirii noilor cunoştiinţe, deprinderi sau forme de comportament cu ajutorul îmbinării imaginii animate cu sunetul <...> Filmul a devenit un mijloc didactic de neînlocuit în multe lecţii şi mai ales în acelea care solicită prezentarea într-o formă dinamică, audiovizuală a materiei, acolo unde este nevoie să furnizeze impresii autentice şi exacte, să amplifice caracterul veridic al realităţii care este luată în cercetare (studiu) de către elevi, să insufle mai multă vigoare activităţii didactice şi educative, să potenţeze percepţiile despre lumea obiectelor şi fenomenelor cu care elevii vin în contact »[77].

Calităţile de atractivitate ale imaginilor în mişcare, ce au stat dintotdeauna în atenţia pedagogilor, dobîndesc acum sensuri noi, de sporită eficienţă didactică şi educativă. «Mişcarea întotdeauna atrăgătoare pentru orice om şi în special pentru copii, indiferent de vîrsta lor, conferă imaginilor cinematografice capacitatea de a prezenta lucrurile şi fenomenele în condiţiile firesti ale desfăşurării lor în timp şi spaţiu, să sugereze factorul timp în dezvoltarea spaţială, să ducă în cîmpul de percepţie momentele principale ale unei evoluţii sau acţiuni continue. Acest fapt este de mare importanţă în procesul de învăţămînt, în primul rînd pentru că oferă elevilor posibilitatea unei observaţii acolo unde practic organele de simţ nu-şi pot permite o explorare nemijlocită a realităţii şi în felul acesta face accesibilă realităţii o lume care altfel ar deveni greu de reprezentat pe baza imaginaţiei[78] <...> ».

Spre deosebire de unele din concluziile trecutului privitoare la disciplinele cărora filmul le poate fi de folos, de principiile formulate, printre alţii, de Tudor Vianu şi Constantin Kiriţescu, în prezent aria materiilor de învăţămînt ce se sprijină pe mijloacele moderne audio-vizuale, depăşeşte cu mult «vechea zonă» circumscrisă în jurul muzicii, al limbilor străine sau al geografiei. Cercetători ai Institutului de ştiinţe pedagogice şi profesori de specialitate au contribuit laolaltă, atît prin sinteze teoretice cît şi prin practica de zi cu zi de la catedră, la acumularea şi împărtăşirea unor preţioase experienţe în materie. Au fost astfel analizate rezultatele metodologice obţinute prin utilizarea filmului în predarea istoriei[79], matematicii[81], fizicii[81], chimiei[82], precum şi a altor discipline. Dacă în privinţa limbilor străine[83] sau a geografiei[84] de pildă, foloasele sunetului asociat cu imaginile în mişcare rămîn de necontestat, nu acelaşi lucru se poate spune despre film ca suport al literaturii transmise

[77] *Didactica filmului şcolar*, Bucureşti, 1970, p. 17.

[78] *Ibidem*.

[79] « Oferind elevilor reprezentări concrete prin imagini filmice despre fenomenele social-istorice studiate, asimilarea comunicării verbale va deveni mai conştientă, mai precisă şi mai trainică <...> Eliminînd piedicile pe care le pun de obicei înţelegerii limitate temporale şi spaţiale ale cunoştiinţelor de istorie, filmul creează posibilitatea respectării principiului intuiţiei prin prezentarea indirectă, dar vizual concretă a fenomenelor sociale studiate, inaccesibile altfel percepţiei directe » (Cf. L. Tácsy, *Utilizarea filmului în predarea istoriei*, în *Didactica filmului şcolar*..., p. 115; a se vedea şi T. Mucica, I. Cerghit, G. Ceacalopol, *Mijloace tehnice audiovizuale în predarea istoriei*, Bucureşti, 1970).

[80] « Filmul didactic de matematică nu mai trebuie considerat un lux ci o necesitate. El constituie un mijloc rapid şi puternic de sporire a eficienţei lecţiilor prin reducerea timpului necesar înţelegerii, prin micşorarea eforturilor cerute în procesul de învăţămînt al matematicii » (cf. G. Călugăriţa, *Folosirea filmului didactic în predarea lecţiilor de matematică*, în *Didactica filmului şcolar*..., p. 134).

[81] « În predarea fizicii filmului are cu precădere rolul unei componente a intuiţiei, alături de alte elemente intuitive oferite de experienţa demonstrativă, lucrarea practică, modelele (machetele) de maşini, graficele etc., dar valoarea lui metodică reiese mai ales din maniera inedită în care încearcă să analizeze elementele care constituie obiectul predării în lecţiile de fizică, structura materiei, transformările ei şi legităţile acestor transformări, precum şi explicarea acestora (sisteme fizice, mărimi fizice, legi, teorii, aplicaţii) » (cf. N. Stănescu, *Filmul, un suport intuitiv important în predarea fizicii*, în *Didactica filmului şcolar*..., p. 135).

[82] « Filmul poate figura printre modalităţile cele mai bune de ilustrare a noţiunilor şi fenomenelor chimice <...> Cu ajutorul unor filme didactice, putem să prezentăm fenomene sau noţiuni care nu pot fi observate în mod obişnuit, fie pentru că sînt mici (structura atomilor şi moleculelor, transformarea în ioni) fie pentru că sînt ascunse în interiorul unor recipiente complicate etc. şi nu pot fi percepute direct de către elevi » (Cf. R. Nicolaiciuc, *Unele probleme ale utilizării filmului didactic la lecţiile de chimie*, în *Didactica filmului şcolar*..., p. 146).

[83] « Pe lîngă atributele sale de bază privind transferul de sens prin intermediul imaginii şi integrarea fără echivoc a fiecărei replici în contextul unei situaţii bine delimitate, filmul pedagogic de limbi străine asigură predării un ritm şi o motivaţie pe care nici o altă tehnică audio-vizuală nu le poate promova (cf. M. Saraş, *Transferul de sens şi folosirea filmului în predarea limbilor străine*, în *Didactica filmului şcolar*..., p. 113).

[84] « Filmul în predarea geografiei trebuie considerat nu numai ca mijloc de ilustrare a cunoştiinţelor geografice însuşite de elevi din izvoare diferite (observaţii în natură, manuale şcolare, explicaţii ale profesorului) ci şi drept izvor de noi cunoştiinţe. Acest rol al filmului în predarea geografiei este determinat de specificul geografiei ca obiect de învăţămînt care se ocupă de obiecte şi fenomene răspîndite pe distanţe (pe orizontală şi verticală) » (cf. P. Bărgăoanu, *Filmul în predarea geografiei*, în *Didactica filmului şcolar*...).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la catedră, privitor la acest aspect al pedagogiei audio-vizuale existînd încă serioase și îndreptățite rezerve. Pornind de la considerentul că «filmul nu va înlocui textul literar, lectura anterioară a operei care se discută »[85], sînt propuse ca fiind utile școlii «filmele ecranizări ce pot fi folosite în etapa fixării și verificării cunoștiințelor, ca o prelungire și întărire a celor predate în clasă », precum și « filmul biografic ce poate fi folosit în etapa premergătoare analizei operei literare ajutînd pe profesor în informarea elevilor asupra genezei operei literare, asupra motivelor abordării unei anumite tematici sau asupra atmosferei epocii în care a fost creată opera respectivă »[86]. Ca atare, spre deosebire de alte discipline în cadrul cărora manifestă sporite «tendințe de infiltrare », în predarea literaturii, unde «accentul principal cade pe sublinierea și valorificarea funcției estetice specifice a acesteia „filmul" nu poate avea <...> decît o intervenție limitată »[87].

Nu vom insista în continuare asupra multiplelor implicații ale filmului didactic, actual, care în ultimii ani și-a diversificat[88] și și-a sporit continuu aria de acțiune pedagogică, deoarece aceste probleme — spre deosebire de realizările din trecut — sînt destul de bine cunoscute, făcînd obiectul unor studii și cercetări de strictă specialitate. Nu putem însă încheia fără să remarcăm, o dată în plus, slaba preocupare a oamenilor de școală față de film ca factor de educație estetică, față de «arta a șaptea cea cu o atît de mare priză la spectatorul tînăr.

Valențele instructive și formative ale lung metrajelor de ficțiune, ale filmului film, nu numai ale celui didactic, sînt astăzi unanim apreciate. Cu toate acestea, în afara producțiilor care vin incidental în sprijinul învățămîntului datorită informațiilor transmise sau ideilor morale pe care le conțin (filme istorice, ecranizări, filme biografice), valorile artistice intrinseci ale artei a șaptea nu rețin îndeobște atenția dascălilor. Capodoperele unor Chaplin, Eisenstein, Griffith, Murnau, Welles, Antonioni, Fellini, ale tuturor corifeilor ecranului mondial de ieri și de azi, nu sînt cunoscute de elevi decît în mod întîmplător. Dar, nu de puține ori, atunci cînd ajung totuși în fața unui film al cărui mesaj depășește granițele percepției imediate, datorită serioaselor carențe în educația estetică, ei nu îl pot «decodifica » și ca atare înțelege în întreaga sa profunzime.

Introducerea în școli a studiului artei filmului, din care elevii să poată acumula un minim de noțiuni referitoare atît la istoria cinematografului, cît și la elementele de limbaj specific, ar ameliora în bună parte situația actuală. Coroborate cu vizionarea organizată a unor opere reprezentative ale diverselor cinematografii, atari cursuri ar contribui esențial la educația estetică a tineretului, ar crea acel spirit de discernămînt de care sînt lipsiți din păcate, astăzi, prea mulți dintre absolvenții liceelor noastre. Problema prezintă implicații multiple (ce depășesc cadrul strict al educației și culturii filmice), în măsură a forma ele însile obiectul unui studiu. O concluzie se desprinde însă cu claritate : cinematograful ajută de cîteva bune decenii învățămîntul autohton. Ar fi poate momentul ca acesta să-l răsplătească la rîndul său, aducîndu-i în săli miile de cinefili avizați de care are atîta nevoie.

CONTRIBUTIONS THÉORIQUES À L'UTILISATION DU CINÉMATOGRAPHE DANS L'ENSEIGNEMENT

RÉSUMÉ

L'utilisation du cinématographe dans le processus d'enseignement de Roumanie possède une solide tradition. L'auteur nous offre un aperçu de l'expérience roumaine en ce domaine, depuis les premières manifestations marquées par les prestigieux films de recherche scientifique du professeur Gheorghe Marinescu, jusqu'aux réalisations contemporaines.

[85] V. Crețu, *Filmul în serviciul formației literare*, în *Didactica filmului școlar...*, p. 108).

[86] *Ibidem.*

[87] *Ibidem.*

[88] « Vom adopta drept criteriu de clasificare a filmelor didactice, sarcina sau funcția care îi este încredințată să o îndeplinească în procesul de învățămînt. Din acest punct de vedere, vom întîlni o mare varietate de tipuri de filme didactice și anume : A. filme de motivație (și introducere) ; B. filme de predare (monovalente) ; C. filme cu caracter de sinteză, de generalizare și D. alte categorii » (cf. *Didactica filmului școlar...*, p. 30–31).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le mérite d'avoir introduit le film dans le cadre de l'enseignement de tous les degrés (supérieur, moyen, élémentaire) de Roumanie et de l'avoir imposé dans la conscience des pédagogues en tant que technique auxiliaire en mesure de remplacer peu à peu les moyens classiques basés sur l'intuition revient aux idées, aux discussions et aux prises de position de quelques remarquables hommes de culture, capables de favoriser la création d'un climat théorique propice à l'extension de ces nouvelles modalités d'instruction.

Les études et articles de Tudor Vianu et Emanoil Bucuţa, ainsi que les opinions exprimées sur le plan international par Elena Văcărescu et Constantin Kiriţescu ont donné une impulsion à l'intérêt pour le film destiné à l'école, ses possibilités et domaines d'application et ont suscité des idées nouvelles et originales visant les ressources éducatives et formatives du cinéma et son influence sur la jeunesse.

Après le 23 Août 1944, pendant les années du pouvoir populaire et de l'édification de la société socialiste développée sur de multiples plans, furent créées les conditions favorables à l'intégration organique du film dans le processus de l'enseignement, tant par la création d'une base matérielle que par une analyse approfondie et efficiente de ses implications pédagogiques. Le film en tant que technique moderne audio-visuelle a considérablement étendu l'aire de son application dans le cadre des disciplines traditionnelles, se transformant de la sorte en un auxiliaire de premier ordre du professeur.

Si de nos jours — remarque l'auteur — les capacités pédagogiques du film ont été explorées à fond, pour ce qui est de l'éducation esthétique des élèves et étudiants par le truchement du cinéma il reste encore beaucoup à faire, l'étude du « septième art » ne constituant pour l'instant qu'un souci sporadique de l'enseignement.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSIDERAȚII SOCIOLOGICE DESPRE LOCUL MUZICII ÎN CONTEXTUL CULTURAL CONTEMPORAN

MARIA COBIANU-BACANU

Studiul de față încearcă să prezinte locul și rolul muzicii în viața culturală a colectivităților rurale și urbane, așa cum s-au impus ele în cercetările sociologice care aveau ca tematică arii mai largi de cercetare decît fenomenul muzical. De aceea, ceea ce poate aștepta cititorul din cele ce urmează este nu un studiu de specialitate pe problemele muzicii, *ci un studiu cu caracter sociologic asupra proceselor culturale din zilele noastre, în care muzica se înscrie ca o necesitate psihică, morală, intelectuală, de destindere, cu largă respirație în masă.*

Concluzia rezultată din cercetări a fost că nevoia de muzică, aspirația spre audiție și interpretare muzicală este intrinsecă poporului nostru, din cele mai vechi timpuri și în cele mai vitrege vremuri, cu specificarea că în zilele noastre s-au creat posibilități ca această nevoie să fie satisfăcută la un nivel profesional mai înalt, cu mijloace materiale moderne și în condiții sociale spirituale net superioare oricărei societăți anterioare. Dovada că în zilele noastre s-a creat un context psiho-social și cultural stimulator în acest sens este că fenomenul muzical a devenit un fenomen de masă cu caracteristici calitative noi. Cantitatea este dublată de calitate dacă avem în vedere performanțele obținute — la nivelurile amatoristic și profesionist — de indivizi, grupuri, formații din toate județele țării, cu ocazia concursului și festivalului național « Cîntarea României », sau de tinerii cu aptitudini și talent formați de învățămîntul muzical de specialitate, care pot ridica creația și interpretarea muzicală pe culmi tot mai înalte.

Studiul de față acordă un spațiu mai mare proceselor culturale macrosociale care influențează fenomenul muzical și în care acesta se înscrie ca parte constitutivă. Depistarea locului și semnificației muzicii *este rezultatul unei analize de conținut* atît a rezultatelor cercetărilor din anii 1968—1969, 1971, 1972—1973, cît și a datelor culese la nivel județean cu ocazia studiului de caz privind serviciile culturale, efectuat în anul 1977. Deși ponderea cea mai mare a studiilor s-a desfășurat în colectivitățile rurale, pentru obținerea unei imagini mai generale am cuprins în studiu și județul și municipiul Buzău pentru ilustrarea mediului urban.

În aceste cercetări muzica a apărut, s-a impus ca un fenomen implicat în amplele procese culturale ce se desfășoară în țara noastră în prezent, fenomen care prin dimensiunile și profundele sale sensuri și semnificații contribuie la dezvoltarea personalității umane, la îmbogățirea și umanizarea ei.

Procesul revoluționar care a cuprins întreaga viață materială și spirituală a societății în ultimele trei decenii a declanșat adînci mutații în cîmpul de valori, în fizionomia culturală a poporului român. Componenta culturală a revoluției și construcției socialiste își găsește expresia în constituirea unei noi spiritualități, în formarea unei culturi cu trăsături de esență socialistă, profund umanistă. Punînd în centru omul, ca existență și valoare, societatea socialistă face efortul să-i creeaze și condițiile materiale și spirituale pentru manifestarea sa plenară ca și pentru adecvarea existenței la esența sa. În acest sens, orînduirea socialistă poate fi considerată etapa în care începe să se realizeze o « apropiere reală a esenței umane de către om și pentru om, ca o reîntoarcere completă și conștientă, desăvîrșită

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ARTEI, SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 165—180, BUCUREȘTI, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în cadrul întregii complexităţi a dezvoltării de pînă acum a omului pentru sine la starea sa de om social, adică de om uman »[1].

Oamenii muncii creatori de bunuri materiale şi spirituale se înscriu tot mai conştient în procesul istoric, manifestîndu-se ca personalităţi complexe, capabile de acţiune, de sensibilitate şi adîncă luciditate.

Făurirea culturii socialiste este un vast proces istoric, cu multiple aspecte şi de lungă durată. Traiectoria ei nu se identifică cu cea a societăţii, deşi este un produs al ei. Instituită ca suprastructură a societăţii, cultura produce noi şi noi produse culturale, deşi rămîne în ultimă instanţă determinată de necesităţile practicii social-istorice. Ca totalitate de idei, teorii, concepţii, cultura socialistă este definită prin ideologia marxistă ca teorie şi concepţie umanistă care proiectează lumina adevărului asupra a ceea ce este omul, ce trebuie şi ce poate el să devină. Prin latura sa de psihologie socială, cultura socialistă cuprinde atît unele tradiţii, obişnuinţe formate în convieţuirea de veacuri, care s-au păstrat prin caracterul lor general-uman, cît şi sentimente, convingeri, stări de spirit proprii modului de viaţă şi de muncă socialist. Etosul ei profund revoluţionar exprimă trăsăturile omului contemporan profund critic, cu iniţiativă şi încărcat de dorinţa ardentă de prefaceri radicale, de promovare a noului. Cultura — prin componentele psihologice, etice, teoretice — este unitatea continuităţii şi discontinuităţii, a istoriei trecute cu cea prezentă. Se constituie ca o unitate mai mult sau mai puţin integrată, mai mult sau mai puţin consistentă.

Orice cultură conţine, pe de o parte, elemente moştenite, cumulate de la generaţiile anterioare şi apreciate ca valori, iar, pe de altă parte, elemente elaborate de generaţiile prezente. În acest sens şi cultura noastră preia tradiţiile progresiste, obiceiurile înaintate şi creează noi valori la care integrează cele anterioare. Valorificarea moştenirii culturale a trecutului are un caracter selectiv, se realizează corespunzător intereselor noii societăţi. Desfăşurîndu-se în termenii noilor valori promovate de clasa înaintată, selecţia exprimă atît caracterul contradictoriu al procesului de valorificare cît şi valoarea funcţională a culturii menite să consolideze puterea politică şi economică instaurată.

În analiza fenomenului spiritual contemporan un loc deosebit îl ocupă *formarea şi dezvoltarea noii conştiinţe socialiste*. Proces dublu, determinat de nivelul de dezvoltare al existenţei sociale şi de munca politico-educativă, conştiinţa socială socialistă este un proces de reflectare activă, în forme subiective, a existenţei sociale noi. Reflectarea şi interpretarea realităţii sociale prin prisma subiectivităţii umane nu este un proces automat, simplu. Ea se realizează antrenînd întreaga cunoaştere a individului, concepţia politică, filozofică, ştiinţifică, sensibilitatea şi afectivitatea.

Societatea socialistă preluînd baza materială, forţele de producţie create de societatea capitalistă, a preluat implicit şi elemente ale modului de viaţă ale acestei societăţi şi o conştiinţă socială purtătoare a o seamă de tare specifice orînduirilor bazate pe exploatare. Schimbîndu-se baza economică, instaurîndu-se relaţii socialiste în modul de producţie şi în viaţa socială, s-au creat premise şi pentru o nouă conştiinţă, conştiinţa socialistă. Dar crearea premiselor obiective din existenţa socială nu înseamnă şi realizarea în fapt a acestui istoric şi complex proces al formării conştiinţei noi. Conştiinţa socială nu se schimbă automat, devenind socialistă, ci este rezultanta unui proces îndelungat şi condus cu multă migală, *Transformarea oamenilor* — arată partidul nostru [2] — *înarmarea lor cu concepţia înaintată despre viaţă şi societate, materialismul dialectic şi istoric, cu cele mai noi cunoştinţe şi concluzii ale ştiinţei constituie una din cele mai complicate probleme, cu mult mai grea, în multe privinţe, decît dezvoltarea economiei*. De ce? În primul rînd pentru că *formarea conştiinţei socialiste se bazează pe cunoaştere*, reclamă un om bine informat, cu o concepţie ştiinţifică despre lume, cu un larg orizont cultural, cu o temeinică pregătire profesională.

În al doilea rînd, pentru că prin latura ei psihologică *conştiinţa socialistă e mai persistentă în timp, mai durabilă*. Deprinderile, sentimentele, convingerile ţin de resorturile mai profunde ale personalităţii umane, nu se pot schimba rapid, se transmit din generaţie în generaţie conştient sau incon-

[1] K. Marx, *Scrieri din tinereţe*, Bucureşti, 1968, p. 76.

[2] Nicolae Ceauşescu, *Expunere cu privire la programul P.C.R. pentru îmbunătăţirea activităţii ideologice, ridicarea nivelului general al cunoaşterii şi educaţia socialistă a maselor, pentru aşezarea relaţiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii, echităţii socialiste şi comuniste. 3 nov. 1971*, Bucureşti, 1971, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ştient. Intervenţia asupra conştiinţei sociale trebuie să cuprindă ambele laturi, ideologică şi psihologică, şi dacă este recunoscut că la nivelul cunoaşterii, al însuşirii unui anumit volum de idei, cunoştinţe, informaţii schimbarea e mai uşoară şi mai rapidă în timp, la nivelul laturii psihologice care antrenează comportamentul şi acţiunea deschisă a individului mutaţiile se petrec mai greu şi interacţiunile sînt mai complexe.

În al treilea rînd, *conştiinţa socială ca un produs derivat al existenţei sociale urmează acesteia*, după cum imaginea reflectată presupune întîi existenţa obiectului de reflectat. *Numai cristalizarea şi maturizarea existenţei sociale socialiste constituie baza pentru o reflectare corespunzătoare.* Conturarea şi dezvoltarea *deplină* a existenţei sociale socialiste poate determina o conştiinţă socială cu *acelaşi* atribut — *socialistă.* Astfel se explică de ce în perioada construcţiei socialiste unele laturi rămîn relativ în urmă. Materialismul istoric afirmă teza relativei rămîneri în urmă a conştiinţei sociale în raport cu existenţa socială, recunoscînd că realitatea obiectivă este mult mai complexă, mai bogată în aspecte care niciodată nu pot fi întrutotul redate de conştiinţă, oricît de avansată şi fidelă ar fi ea. Realitatea este inepuizabilă, iar conştiinţa ca formă de reflectare rămîne totuşi limitată în posibilităţile ei.

Dar datorită relativei independenţe a conştiinţei sociale faţă de existenţa reflectată, conştiinţa socială, şi mai ales cea de tip socialist, cuprinde posibilitatea unei devansări a existenţei sociale, această devansare semnificînd tocmai caracterul activ al conştiinţei faţă de existenţă.

Trăsătura definitorie a conştiinţei sociale socialiste este tocmai această posibilitate ca, prin conştiinţa politică în primul rînd, să fie o reflectare mai rapidă a existenţei şi chiar să-i prevadă contururile dezvoltării ulterioare. Recunoscînd legea determinării conştiinţei sociale de către existenţa socială trebuie să recunoaştem implicit şi corolarul ei privind rolul activ al conştiinţei sociale asupra existenţei sociale. Tocmai ca urmare a rolului activ al conştiinţei sociale este posibilă intervenţia omului în modelarea destinului său, în schimbarea condiţiei sale.

Studiul procesului cultural contemporan în colectivităţile umane are la bază dialectica dezvoltării social-economice a localităţilor rurale şi urbane dintre care primele au fost supuse, în ultimii ani, unui marcant proces de urbanizare şi modernizare. Datorită politicii partidului şi statului de dezvoltare armonioasă şi echilibrată a tuturor judeţelor şi zonelor ţării, aşezările rurale au beneficiat şi beneficiază în continuare de posibilităţi tot mai mari de dezvoltare, asigurîndu-se astfel condiţiile apropierii satului de oraş, ale agriculturii de industrie, ale muncii fizice de munca intelectuală. Aşa cum se arată în *Raportul la cel de-al XI-lea Congres al P.C.R*, au fost realizate prevederile cu privire la sistematizarea teritoriului, a oraşelor şi satelor. Vor trebui luate măsuri ca cel puţin 100 de centre comunale să treacă pe calea modernizării, transformîndu-se în orăşele agricole sau agroindustriale. Realizarea acestor măsuri va contribui la dezvoltarea multilaterală a tuturor zonelor ţării, va crea condiţii de viaţă tot mai civilizate pentru întregul nostru popor.

Investigarea concretă a procesului cultural contemporan verifică încă o dată teza generală că baza economică determină în ultimă instanţă fenomenul cultural, care se manifestă cu specificul şi legităţile sale. Mai mult, el este intercondiţionat de relaţiile sociale care se stabilesc între grupe, de gradul de organizare al acestora, de obiceiuri şi datini, de dezvoltarea intelectuală atinsă şi de aspiraţii. Între nivelul de dezvoltare economică şi viaţa culturală a unei comunităţi nu există totuşi întotdeauna un raport direct. Realitatea oferă situaţii în care la o dezvoltare economică superioară nu se înregistrează un sistem de nevoi spirituale corespunzător, sau în care o viaţă spirituală bogată, intensă se grefează pe un nivel de dezvoltare economică relativ redus, ceea ce denotă, pe de o parte, un grad crescut de «spiritualizare» a membrilor acelei colectivităţi iar, pe de altă parte, că şi alţi factori determină cursul manifestărilor culturale, artistice. Sînt însă cazuri cînd la un standard relativ ridicat de satisfacere a nevoilor materiale se realizează şi un standard superior de exigenţe şi aspiraţii spirituale. Oricum, preponderentă pentru perioada actuală în ţara noastră este preocuparea atît pentru satisfacerea nevoilor materiale, cît şi pentru cele de ordin cultural, spiritual.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Întrucît studiul nostru a cuprins în primul rînd colectivităţile rurale, pentru început vom analiza caracteristicile acestora. Colectivitatea sătească este concepută ca un tot, într-o continuă dinamică, pendulînd între sat şi oraş, într-un proces de permanentă restructurare. Supusă unor adînci procese de modernizare determinate de industrializarea rapidă a ţării, de cooperativizarea agriculturii, de procesul de culturalizare realizat prin şcoală şi ceilalţi factori, ea prezintă acum, mai ales prin generaţiile tinere, toate trăsăturile unei grupări sociale în plină ascensiune spirituală, îmbogăţindu-şi atît orizontul cultural cît şi propria subiectivitate.

Caracterul colectivităţii exprimat în structura de clasă, profesională şi educaţională, ca şi în atributele sociale şi demografice, va influenţa într-un anumit mod asupra limitelor de variabilitate ale fenomenului cultural. Acest mod va fi în funcţie şi de tipul experienţelor culturale ale membrilor colectivităţii asupra cărora modernizarea şi urbanizarea în momentul de faţă îşi pun din plin amprenta.

Strîns legată de urbanizare — proces care presupune concentrarea spaţială a populaţiei, crearea acelor condiţii care fac viaţă mai comodă (încălzire centrală, utilizarea gazelor, canalizare. mijloace de transport rapide etc.) — modernizarea o accelerează şi îi defineşte contururile iar din punct de vedere social antrenează o puternică mişcare a populaţiei. Dezvoltarea fără precedent a industriei în ţara noastră a absorbit o parte însemnată a populaţiei din mediul rural, descompunînd vechile structuri agrare săteşti. Schimbarea reşedinţei din mediul rural în mediul urban şi navetismul sînt tocmai expresia acestei necesităţi stringente de forţă de muncă. Fenomenul de «*push*» rural şi «*pull*» urban determinat de necesităţile crescînde de forţă de muncă ale industriei pune în termeni noi procesul cultural şi evoluţia lui ulterioară, impune restructurări de conţinut în nivelul de pregătire şcolară, în nivelul de aspiraţii privind asimilarea profesiilor şi modul de consumare a timpului liber. Se desfăşoară un complex proces aculturativ (dacă prin aculturaţie semnificăm totalitatea fenomenelor care rezultă cînd grupe de indivizi care au diferite culturi vin în contact direct cu schimbări corespunzătoare în modelele culturale originale ale unuia sau ambelor grupe). Sîntem contemporanii unui larg proces de difuziune a culturii urbane în mediul rural sub impactul modernizării şi al urbanizării.

Cultura urbană ce caracterizează colectivitatea urbană semnifică în acest caz sistemul de valori, atitudini şi comportamente specifice mediului cu o mare concentraţie spaţială şi funcţională. În sens larg, cultura urbană aparţine unor structuri sociale şi sisteme de relaţii diferite de cele din mediul rural, norme şi reguli proprii, distincte de comportare. Difuziunea modelelor culturale urbane în rural sau urbanizarea ruralului este un proces contradictoriu, trecerea de la o civilizaţie rurală la una urbană realizîndu-se cu tot ce comportă ea : modernizare, rezistenţă la schimbare, asimilare, respingere, compromis. Colectivitatea rurală ca infrastructură reacţionează printr-un mecanism complex la impactul culturii urbane, manifestîndu-se atît ca produs al unei dezvoltări istorice cristalizate în datini, obiceiuri specifice, cît şi ca promotoare a noului, a modernului.

Tradiţionalul şi modernul în cultura colectivităţilor rurale şi urbane deţin ponderi diferite corespunzător purtătorilor sociali şi trăsăturilor lor socio-demografice, ştiut fiind că tinerii cu un nivel de pregătire mai ridicat îşi asimilează mai repede şi mai uşor noul. În acest sens colectivitatea va fi cu atît mai mult dispusă la asimilarea modelelor urbane cu cît va avea mai multe contingente de tineri. Vorbind despre importatorii şi recipienţii noilor valori culturale, Pitirim Sorokin arată că persoanele şi grupele care sînt expuse cel mai mult şi cel mai devreme la noile valori culturale tind să fie primii importatori şi recipienţi ai lor, pe cînd cele care sînt mai puţin expuse la acestea, şi vin mai tîrziu în contact cu ele, tind să întîrzie în acceptarea şi folosirea unor noi valori culturale.

[3] P. Sorokin, *Social and cultural dinamics*, volume four, New York Cincinati, Chicago, 1941, p. 228.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Gradul de apropiere sau de izolare al comunei de un centru urban devine, de asemenea, un indicator puternic relevant pentru aprecierea receptivității la modelele urbane, la nou. Deși chiar în cele mai îndepărtate sate au pătruns bunuri materiale — mobilă, frigider, uneori aragaz, radio, televizor — caracteristice modului modern, urban de viață, totuși frecvența lor este mai mică, iar în ceea ce privește nevoile spirituale sau cele de divertisment acestea rămîn o preocupare și pentru viitor.

Cultura colectivității rurale în comparație cu cea urbană are un specific istoric și o logică proprie de formare și schimbare. Acceptarea sistemului de valori urbane se va realiza prin intermediul propriului ei sistem de valori, norme, relații avînd drept consecință *continuum*-ul rural-urban. Pe acest *continuum* rural-urban, ruralul și urbanul nu vor rămîne pure ci vor interacționa dînd o calitate nouă în care totuși urbanul va constitui direcția principală de dezvoltare. Dezvoltarea culturală a localităților rurale potrivit *continuum*-ului rural-urban, cu treceri reciproce de la urban la rural și invers, pe direcția de la rural la urban, poate fi luată în considerație nu numai ca un fapt de practică nemijlocită care se desfășoară în zilele noastre, dar și ca un element teoretic de bază în explicarea problemei privind reducerea diferențelor esențiale dintre sat și oraș și apropierea lor crescîndă.

Un element fundamental care consolidează constituirea continuum-ului rural-urban, în sensul omogenizării crescînde, este sistemul de pregătire școlară și profesională. Școala devine tot mai mult un factor comun de civilizare și de mobilitate ascendentă pentru toți oamenii din țara noastră, fără nici un fel de discriminare.

Ridicarea la cultură prin intermediul școlii a întregii noastre națiuni este unul dintre cele mai reprezentative salturi calitative în istoria noastră culturală. Fiind general, obligatoriu și gratuit, învățămîntul și-a deschis larg porțile și a devenit accesibil tuturor copiilor. S-a realizat astfel o adevărată revoluție culturală cu repercusiuni în modul de viață și de muncă, în sistemul de gîndire și de aspirații.

Un studiu despre dinamica situației școlare cu date preponderente din regimul trecut, mergînd pînă la 1948, cînd s-a realizat reforma învățămîntului, desfășurat în comuna Pecineaga, județul Constanța, în anii 1972—1973, ilustrează cu multă putere de sugestie saltul realizat în zilele noastre.

Anul școlar	1919—1920	1925—1926	1930—1931	1935—1936	1940—1941	1948—1949
Total înscriși	149	163	317	223	480	295
Total promovați	72	73	146	157	259	229

În anii construcției socialiste s-a dezvoltat o puternică rețea școlară începînd cu învățămîntul preșcolar și terminînd cu învățămîntul superior și cursurile post-universitare, s-a mărit numărul instituțiilor cu caracter cultural — biblioteci, cluburi, case de cultură — menite să lărgească sistemul de cunoștințe asimilat.

Studiul privind serviciile culturale în județul și municipiul Buzău (efectuat în anul 1977) este edificator pentru ritmul și proporțiile dezvoltării tehnico-materiale a procesului cultural. Planurile de dotări social-culturale din rețeaua de învățămînt a județului Buzău prevăd creșterea numărului total de locuri în învățămîntul general de la 14 800 în anii 1979—1980, la 16 000 de locuri în 1984—1985, construirea de noi grădinițe de copii, școli, internate, ateliere școlare, case de copii, săli de gimnastică, licee de specialitate. În ceea ce privește municipiul Buzău, planul de dotări în cultură și artă pe perioada 1976—1980 prevede să se construiască 3 cinematografe cu 1 500 locuri, 4 cluburi cu 1 400 locuri, un teatru în aer liber cu 300 locuri etc. iar pentru perioada 1981—1990 se mai prevăd 4 cinematografe, 7 cluburi, 2 case de cultură, o școală populară de artă, un teatru muzical cu 600 locuri.

Noi cămine culturale și case de cultură sînt planificate a se construi și în localitățile destinate a deveni centre urbane. Prin toate acestea se creează condițiile materiale necesare manifestărilor culturale, muzicale, pentru o masă cît mai mare de tineri pasionați de cultură, artă, muzică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Au crescut posibilităţile de opţiune pentru o paletă cît mai largă de şcoli. Atît părinţii cît şi copiii se afirmă tot mai mult pentru însuşirea unor profesii profund legate de realităţile sociale şi economice în care trăiesc. O anchetă de opinie realizată cu 346 de cooperatori-părinţi de elevi din Biled (Timiş), Chirnogeni (Constanţa), Traian (Teleorman) şi Hărman (Braşov) (în anii 1968—1969) a relevat că, din totalul părinţilor, 26% au optat pentru profesia de profesor şi învăţător, 23% pentru cea de inginer, 4% pentru cea de medic şi 34% pentru muncitori calificaţi. Condiţiile sociale, culturale şi tradiţiile devin factori de seamă în orientarea profesională a tinerilor din fiecare localitate. Astfel trebuie explicat de ce la Traian apare, printre profesiile dorite, cea de tehnician chimist sau de operator (la Turnu Măgurele există un combinat chimic), de ce la Biled (Timiş) şi Hărman (Braşov) băieţii se orientează spre şcoli profesionale şi tehnice iar fetele spre profesia de profesoare de limbi străine (locuitorii de naţionalitate germană îşi orientează în mod deosebit băieţii spre tehnică, iar fetele spre limbi străine), de ce la Chirnogeni unii tineri vor să devină aviatori sau să fie pur şi simplu «vaporeni» (sînt aproape de căile aeriene şi maritime de transport).

Ancheta realizată în anul 1971 pe tema orientării profesionale cu elevii claselor a VIII-a din Pietroasele (Buzău), Corcova (Mehedinţi) şi Siliştea-Crucii (Dolj) scoate în relief ponderea dominantă a opţiunii pentru profesiile de muncitor calificat: strungar, sudor, frezor, electrician, electronist, laborant, bobinator.

Cu creşterea nivelului de pregătire şcolară şi de cultură generală se formează şi o nouă opinie despre *prestigiul diferitelor profesii*. Ierarhia prestigiului profesiilor este o chestiune de ordin obiectiv dată de aportul social şi eficienţa umană a fiecărei profesii în concertul tuturor, de complexitatea muncii, de gradul de instruire şi de pregătire pe care îl presupune. Dar existenţa obiectivă a unei ierarhii se va reflecta într-un mod mai mult sau mai puţin adecvat la nivelul conştiinţei sociale şi acest lucru va fi exprimat prin opiniile a peste 2 700 de subiecţi din 20 de localităţi rurale dispuse pe întreg teritoriul ţării.

Studiul prestigiului diferitelor profesii pentru oamenii din colectivităţile rurale relevă că pe primul loc se situează profesiile care presupun munca în industrie, pe locul al doilea cele cu caracter intelectual preponderent, iar pe ultimul loc cele care exprimă statutul de muncitor în agricultură. Indivizii apreciază în funcţie de anumite valori. Uneori aprecierile s-ar putea să fie subiective, sau să se abată de la media comună, dar dincolo de aceste situaţii nesemnificative, ele au caracter general şi constituie o apreciere socială comună.

În ierarhia prestigiului social a diferitelor profesii cercetarea de teren a evidenţiat o pondere de peste 1/3 în favoarea profesiilor de mecanic, strungar, miner, sudor, electrician. Aceste profesii aparţin de statutul de muncitor calificat în întreprinderile industriale şi se bucură de prioritate. Modificarea structurii de clasă în ţara noastră are loc şi prin acest canal al profesionalizării unor categorii întregi de adulţi sau tineri în procesul trecerii de la munca de tip agricol la cea de tip industrial. Subiecţii care au dat cea mai înaltă consideraţie acestor profesii au pornit de la estimarea utilităţii lor sociale, de la sentimentul de stabilitate şi securitate profesională pe care îl asigură exercitarea acestora.

Prestigiul pe care locuitorii colectivităţilor rurale îl acordă profesiilor intelectuale este o rezultantă a unei serii de elemente evaluate, în primul rînd în funcţie de consideraţia generală de care se bucură, de autoritatea şi respectul social, moral al celor care le profesează. Tot mai mulţi devin conştienţi că ştiinţa de carte, cultura, însuşită sistematic prin şcoală, devine o dimensiune *sine qua non* a omului societăţii contemporane. Astfel se explică de ce la întrebarea din chestionarul nostru: «Ce profesii apreciaţi mai mult?» (indicaţi-le în ordinea preferinţei) o mare parte a răspunsurilor s-au subsumat atributului de profesii intelectuale. Munca intelectuală în raport cu munca fizică, munca complexă în raport cu munca simplă, dobîndesc preţuire tot mai mult. Se recunoaşte faptul că munca calificată este activitate potenţată, mult mai eficientă pentru societate. Profesiile cu caracter intelectual cu prestigiul cel mai mare au fost cele de medic, inginer, economist, profesor. Motivaţiile privind locul în ierarhie al prestigiului diferitelor profesii s-au referit la condiţiile mai bune şi mai uşoare de muncă pe care le oferă profesiile intelectuale, dar şi la marea responsabilitate socială pe care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o implică. Merită menţionat faptul că printre elevii chestionaţi s-au numărat cîţiva care au dorit să se facă artişti, interpreţi de muzică — cu condiţia absolvirii unei şcoli muzicale sau a conservatorului — motivînd că le place muzica, că le place să cînte pentru ei şi pentru cei din jur.

Aprecierea profesiei de agricultor în comparaţie cu celelalte profesii a oscilat. Subiecţii au situat profesiile de muncitor în întreprinderile agricole de stat şi cooperative cînd pe locul întîi, alături de cele din industrie, cînd pe locul trei. Cînd profesiile agricole primeau rangul întîi, acesta era motivat prin utilitatea socială a muncii din agricultură, ale cărei produse asigură viaţa oamenilor şi materiile prime pentru industrie. Semnificativ este faptul că multe dintre aprecierile pozitive ale profesiilor agricole veneau tot din partea muncitorilor agricoli. Recunoscînd condiţiile mai grele de muncă, dependenţa de forţele naturii, necesitatea socială de produse agroalimentare, ei se apreciază în rînd cu ceilalţi oameni ai muncii.

Procesul cultural din localităţile rurale capătă dimensiuni şi valenţe noi prin relevarea nivelului cultural şi a aspiraţiilor şcolare şi profesionale ale tinerei generaţii. Pentru că dacă pentru generaţia adulţilor din colectivităţile rurale nivelul de studii rămîne încă scăzut, majoritatea înscriindu-se pînă la 4 clase elementare, şi o parte pînă la 7 clase elementare, pentru tineri caracteristica «studii» indică valori crescînde, de la 7—8 clase, la şcoala profesională, liceu, şcoală tehnică sau superioară. Schimbarea calitativă care s-a produs de la o generaţie la alta va fi definitorie pentru formarea unei noi spiritualităţi, culturi, pentru deschiderea la nou şi posibilitatea de creare a noi şi noi valori culturale. Fără să cădem în iluminism accentuăm ideea că un popor luminat, cult, participă cu capacităţi sporite la făurirea propriului destin şi a propriei istorii şi, în acelaşi timp, este mai disponibil la schimbare şi autoperfecţionare. În acest sens, se poate vorbi apoi de constituirea a noi mentalităţi, de apariţia a noi valori, rezultat al dezvoltării realităţii socialiste de esenţă profund umană.

Subliniind umanismul societăţii socialiste evidenţiem implicit şi umanismul culturii noastre, legătura ei intrinsecă cu un nou tip de etos. Normele şi principiile morale de viaţă şi de muncă ce au stat la baza existenţei poporului nostru de-a lungul veacurilor şi i-au asigurat continuitatea au fost integrate selectiv normelor şi principiilor noi, care exprimă ataşamentul faţă de patrie şi partid, devotamentul pentru victoriile obţinute ca şi hotărîrea nestrămutată de a le apăra şi consolida. Codul principiilor şi normelor muncii şi vieţii comuniştilor, ale eticii şi echităţii socialiste duce la crearea unui nou tip de umanism care pune pe primul plan omul şi, totodată, îmbină interesele particulare cu cele ale întregii societăţi, asigură bunăstarea şi fericirea fiecăruia odată cu a întregului popor. Prin aceasta omul se va ridica pe o treaptă superioară de cunoaştere, va acţiona cu fermitate şi consecvenţă pentru ca înaltele principii de etică şi echitate ale socialismului şi comunismului să pătrundă tot mai adînc în toate domeniile vieţii sociale, contribuind la perfecţionarea sa şi la accelerarea mersului înainte al patriei pe calea civilizaţiei comuniste.

În cele ce urmează, vom analiza starea culturală a colectivităţilor rurale şi urbane, modul lor de viaţă şi nivelul lor de aspiraţii prin modul în care îşi consumă timpul liber. Din ansamblul activităţilor culturale vom insista asupra celor cu caracter artistic în care se încadrează şi muzica, pentru a-i surprinde locul şi importanţa în viaţa oamenilor. Aşa cum arată Marx, «timpul liber este spaţiul dezvoltării umane», al împlinirii personalităţii umane în direcţia virtualităţilor sale. Deplina realizare în fiecare individ a posibilităţilor fizice, ale sensibilităţii, ale inteligenţei cere un timp în care afirmarea individului în sensul evoluţiei sale ulterioare este un scop. Timpul liber permite formarea omului total pentru un număr tot mai mare de indivizi, pe măsură ce societatea creează condiţii prin care ne îndepărtăm de imperiul necesităţii, apropiindu-ne tot mai mult de acela al libertăţii.

Timpul liber are o semnificaţie socială, economică. El este structurat din activităţi legate de cerinţe fizice, sociale, spirituale variate. Pornind de la esenţa şi conţinutul timpului liber noi includem în el nu numai odihna şi recreaţia, dar şi timpul cheltuit cu studiul, ridicarea calificării profesionale ca dorinţă personală, realizarea obligaţiilor sociale, pasiunile şi munca creatoare, cultura fizică şi sportul. Creşterea timpului liber şi a posibilităţilor de dezvoltare universală a personalităţii sînt probleme social-economice şi culturale ce interesează o societate ale cărei obiective sînt îndreptate în primul rînd către om.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Timpul liber este totodată și un factor de potențare și valorificare superioară a timpului profesional. Dezvoltarea individuală este o funcție a timpului liber și o premisă obiectivă a valorii crescinde a contribuției individului în munca pentru societate.

Funcțiile timpului liber de recreație, de refacere a forțelor fizice și spirituale, de distracție, de creare și modelare a propriei personalități într-un mod dezinteresat, în afara oricărui imperativ strict al colectivității, au rezultat și din cercetarea noastră asupra colectivității rurale și urbane.

Discuțiile libere, observațiile directe, interviul pe bază de chestionar ne-au condus la concluzia că volumul de timp liber al membrilor colectivității rurale este în general mai mic decît al celor din colectivitățile urbane, iar structura sa nu reflectă întotdeauna multiplele funcționalități și posibilități de consumare. Formele limitate de cheltuire a timpului liber exprimă însă nu numai faptul real al lipsei de timp liber, dar și lipsa informării despre timpul liber. Sătenii nu au întotdeauna o imagine clară despre ceea ce se înțelege prin timp liber, el identificîndu-se în concepția lor cu timpul extraprofesional și cel mai adesea cu timpul afectat activităților casnice gospodărești. Studiul documentelor și programelor cultural-artistice de la casele de cultură din Buzău (studiul din 1977) evidențiază o mai clară înțelegere a noțiunii și destinației timpului liber precum și o mai mare pondere de timp afectată activităților de cultură și divertisment de către locuitorii mai ales tineri ai orașului. Multitudinea de activități, varietatea lor ca și participarea permanentă și în mare număr a tinerilor rămîne încă un indicator de diferențiere substanțială a mediului rural de cel urban, fapt ce impune sarcini crescinde activiștilor culturali din mediul rural pentru perioada următoare.

În cercetarea noastră privind structura reală a timpului liber și posibilitatea îmbunătățirii acesteia am pornit de la premisa că odată cu creșterea productivității muncii sociale prin extinderea revoluției tehnico-științifice contemporane, fiecare individ, după ce-și va fi prestat munca pentru societate conform necesităților unei economii echilibrate, va dispune de mai mult timp liber pentru a-și desfășura activitatea *(hobby)* care-l exprimă cel mai bine : manuală, intelectuală, artistică etc.

Studiul opiniilor a 2 729 de subiecți din mediul rural despre timpul liber (realizat în anul 1971) arată că 43,2% dispun de 1—3 ore pe zi. În acest timp liber ei au inclus de fapt o seamă de activități de tip extra-profesional și, îndeosebi, pe cele de ordin casnic-gospodăresc, pe care le desfășoară după ce termină cele 8 ore (cei ce lucrează în întreprinderi industriale și în sectorul servicii, sau după ce vin de la munca din cooperativele agricole de producție — cooperatorii).

Fomulînd întrebarea despre modul cum își consumă timpul extraprofesional, din totalul de 8 314 răspunsuri cumulate la cele 6 posibilități precodificate (ascultați radio, vizionați programul TV, citiți presa, literatură, activități manuale, alte activități), cele mai multe au fost dedicate audiției la radio : 24,4%. Vizionarea programelor de televiziune și citirea presei au avut aceeași pondere : 12,7% și 12,6%. La citirea literaturii s-a anunțat o mică parte din subiecți : 4,9%. Din studiul mai detaliat al navetiștilor și al membrilor cooperatori a reieșit că la aceștia lectura literaturii este o preocupare mai rară, iar dacă este, ea are o durată mică. Această situație este explicabilă, în parte, prin nivelul de studii relativ redus al acestora ca și prin timpul liber extrem de redus. Totuși, din localitățile studiate s-au evidențiat cu cel mai mare număr de cititori : Vlăsinești (Botoșani), Moșna (Sibiu), Corcova (Mehedinți), Cobadin (Constanța). Cărțile pe care le citesc sînt în parte cumpărate, dar cele mai multe sînt împrumutate de la căminul cultural, de la biblioteca școlii sau de la ceilalți săteni.

Schimbările calitative care au loc în țara noastră în etapa actuală reclamă mai mult ca oricînd existența unui om informat, instruit, or, starea de lucruri înregistrată prin investigație relevă că în acest domeniu activitatea de instruire și de informare prin eforturi personale trebuie să se intensifice. Eradicarea acestei stări în cea mai mare parte este posibilă cu generalizarea învățămîntului de 10 clase.

Analizînd în detaliu ce anume se ascultă în mod deosebit la radio, din totalul de 4 151 de răspunsuri privind preferințele de la radio cel mai mare număr l-a înregistrat muzica populară,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

după care urmează buletinul de ştiri şi muzică uşoară. Majoritatea ascultătorilor de la radio o constituie oamenii care îşi văd de treburile gospodăreşti sau îşi consumă scurtul răgaz după ce termină munca în ambianţa muzicii. Muzica devine un fond sonor plăcut al tuturor activităţilor din viaţa familială — după opiniile multora dintre subiecţi. Consubstanţială vieţii, muzica îi însoţeşte la bucurie şi durere, la toate evenimentele. Şi dacă în zilele de lucru ascultarea ei este uneori întîmplătoare, în zilele de sărbătoare este căutată şi aşteptată.

Analiza dinamicii gusturilor şi preferinţelor pentru muzică relevă deosebiri semnificative pe structuri de vîrstă şi de studii. Adulţii în mod preponderent ascultă şi preferă muzica populară pentru că ea le corespunde, cu ea se identifică mai mult, pe cînd tinerii optează pentru muzica uşoară şi unii chiar pentru muzica cultă. Distincţia după gradul de instruire şi nivelul profesional relevă că subiecţii cu nivelul de studii ridicat — liceu, facultate — preferă, alături de muzica populară, muzica simfonică, muzica de cameră pe care o ascultă la televizor sau cînd merg la spectacole la oraş. Extinderea învăţămîntului obigatoriu şi general de 10—12 ani în toate colţurile ţării determină noi aspiraţii şi creşterea exigenţelor culturale. Se vor realiza deplasări preponderente spre muzica cultă care elevează spiritul oamenilor pe culmi superioare, cu profunde implicaţii estetice şi educative.

Funcţia educativă şi umanizatoare a muzicii a fost reliefată în mod indirect de oameni prin discuţiile libere despre muzică şi locul ei în viaţă. Ca aşteptare şi căutare, ca opţiune şi nevoie, muzica se transformă într-un fapt de cultură, într-o dimensiune necesară a unei personalităţi bogate sufleteşte şi elevate spiritual; înfrumuseţează viaţa şi-i conferă semnificaţii profunde. Doina, cîntecul de dragoste, cîntecul de pahar însoţesc momentele cruciale ale vieţii înveselind şi însufleţind oamenii. Ele creează acea atmosferă propice descătuşării sufleteşti, înţelegerii şi prieteniei, ambianţă în care frumosul şi binele se îmbină fericit.

Muncind şi trăind profund, cu intensitate, oamenii simt şi nevoia unei muzici care să le exprime gîndirea, simţirea şi sufletul cu aceeaşi intensitate şi profunzime. În acest sens trebuie interpretată, poate, dorinţa lor de a se da mai multă muzică la televizor şi la radio în zilele de sărbători. Marile disponibilităţi pentru ascultarea muzicii constituie premise substanţiale în vederea formării unei culturi muzicale şi educaţiei muzicale adecvate la tinerii noştri. Dealtfel, cultura şi educaţia muzicală nu ar face decît să adauge o nouă dimensiune la construcţia migăloasă a unei personalităţi complexe a omului contemporan. Reţinînd că muzica este tărîmul unde poporul român şi-a afirmat pregnant originalitatea, sensibilitatea şi profunzimea, se impune un efort mai susţinut de introducere şi formare a culturii lui muzicale prin formele de învăţămînt şi instituţiile culturale.

Casele de cultură, cluburile şi căminele culturale din satele noastre trebuie să ofere posibilitatea realizării unei adevărate vieţi muzicale care să conducă la sensibilizarea muzicală în proporţii de masă a oamenilor, apropiind, astfel, tot mai mult cele mai largi categorii şi păturí sociale de valorile autentice ale culturii, creînd acea emulaţie specific umană care şterge orice deosebire dintre oameni şi înalţă pe culmi nebănuite omenescul din om.

Acest imperativ reieşit din cercetările din anii 1971—1973 a devenit realitate în momentul de faţă, cînd mişcarea cultural-artistică a cuprins întreaga colectivitate rurală şi urbană, valorificînd cele mai nebănuite talente şi aptitudini proprii poporului nostru.

Studiul la nivel judeţean al activităţilor politico-ideologice şi cultural-educative (realizat în toamna anului 1977) asupra judeţului şi municipiului Buzău reflectă o mare varietate de acţiuni desfăşurate atît în colectivităţile rurale cît şi în cele urbane. Similitudinea de activităţi, destinaţia lor politico-educativă apropie de astă dată destul de mult colectivitatea rurală de cea urbană. Conjugarea activităţilor cu caracter local cu cele cu caracter judeţean şi schimbul de manifestări culturale dintre oraş şi sat evidenţiază un salt calitativ atît în modul de concepere a activităţii de iluminare a întregului popor cît şi în activitatea practică de formare a omului societăţii socialiste şi comuniste, capabil de o participare conştientă, creatoare, la făurirea propriului destin.

Este un bun cîştigat faptul că tipurile de activităţi sînt aceleaşi şi urmăresc aceleaşi scopuri atît în colectivităţile rurale, cît şi în cele urbane, de pildă: activităţi consacrate formării şi dezvoltării conştiinţei socialiste, cunoaşterii şi însuşirii principiilor politicii interne şi externe ale partidului şi statului; activităţi în vederea dezvoltării gîndirii economice, ridicării nivelului de pregătire tehnico-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

profesională a oamenilor muncii; activităţi privind realizarea educaţiei moral-cetăţeneşti, cunoaşterea şi însuşirea principiilor eticii şi echităţii socialiste, activităţi de lărgire a orizontului de cunoaştere, de formare a concepţiei materialist-dialectice despre lume şi viaţă, de combatere a obscurantismului şi misticismului, activităţi consacrate trecutului de muncă şi de luptă al oamenilor acestor locuri, de cunoaştere şi cercetare a patrimoniului cultural şi spiritual, de valorificare a moştenirii culturale; activităţi în sprijinul educaţiei estetice, pentru dezvoltarea mişcării artistice de amatori; activităţi turistice şi sportive.

Manifestările cultural-artistice prilejuite de concursul şi festivalul naţional «Cîntarea României», desfăşurate la nivel local, zonal, judeţean şi pe ţară, ca şi cele originale zonei Buzăului, ca «Luna culturii buzoiene» (6 martie — 6 aprilie), Tîrgul Drăgaica (23 iunie), «Toamna culturii buzoiene», «Alaiul obiceiurilor de iarnă», «Cu cîntecul şi dansul bisocean», sînt tot atîtea expresii ale nevoii de muzică şi dans a locuitorilor din această zonă. Dacă acestor manifestări, a căror dimensiune principală o constituie muzica, interpretarea vocală sau instrumentală, le adăugăm activităţile desfăşurate de cercurile şi formaţiile caselor de cultură din Buzău, avem imaginea asupra întregii acţiuni culturale de promovare a muzicii, de cultivare a ei ca pe o necesitate spirituală.

Locul muzicii şi semnificaţia ei profundă pentru exprimarea autenticităţii şi libertăţii fiinţei umane este demonstrat prin preferinţa crescîndă spre formaţiile şi ansamblurile muzicale. Iată tabloul acestor structuri la Casa de cultură a municipiului Buzău; formaţie corală mixtă cu 75 de ani de activitate, orchestră simfonică cu 40 de persoane, ansamblu folcloric de la Siriu, formaţie de dansuri cu 14 perechi, orchestra de muzică populară de 8 persoane, solişti vocali şi instrumentişti (12 persoane), orchestră de muzică uşoară de 12 persoane, formaţie de muzică folk de 8 persoane, grup vocal de 12 persoane.

Aceste formaţii răspund preferinţelor marelui public muzical, ale cărui exigenţe de cultură şi muzicale sînt din ce în ce mai ridicate. Exerciţiile zilnice şi periodice pe care le făceau în incinta Casei de cultură reflectau dorinţa acestora de a oferi o interpretare de înaltă calificare, de înaltă ţinută, care să satisfacă nevoia crescîndă de frumos a oamenilor, să contribuie la educaţia sensibilităţii lor artistice.

Iată, deci, cum studiul diacronic în timp ne ajută să redăm dezvoltarea dialecticăl progresivă a fenomenului cultural şi, în cadrul lui, a celui muzical în colectivităţile umane. Astfel de schimbări vizează îmbogăţirea conţinutului activităţii culturale, creşterea participării tinerilor sau raportul dintre ponderea ascultării şi a interpretării care la început era net în favoarea ascultării, iar azi, datorită largii mişcări de amatori, începe să se deplaseze spre practicare, creînd acel echilibru necesar unei dezvoltări armonioase a fenomenului muzical.

Studiul (efectuat în 1971) asupra preferinţelor şi posibilităţilor de viaţă culturală din satele lor, comparate cu cele din marile oraşe vecine, realizate pe elevii claselor a VIII-a şi a XII-a din Cobadin (Constanţa) şi Hotare (Ilfov) reliefa deosebiri între cele două medii de viaţă, urban şi rural, subprivilegierea culturală a colectivităţilor rurale şi aspiraţia lor continuă spre urban sau spre apropierea condiţiilor materiale şi spirituale ale ruralului de cele din urban. Depăşirea acestor discrepanţe şi a insatisfacţiilor rezultate din ele în unele sate se încearcă a se realiza prin constituirea unor grupe de vîrstă şi pregătire şcolară apropiată, în jurul pick-up-ului şi magnetofonului.

Din cercetarea privind raportul dintre ponderea ascultării şi a interpretării muzicii de către membrii colectivităţilor rurale, reieşea creşterea ponderii ascultării în raport cu interpretarea, fenomen cu consecinţe contradictorii asupra participării nemijlocite la manifestările artistice săteşti. Mulţi subiecţi ai anchetei considerau interpretarea ca fiind o chestiune de dotare naturală, de talent şi vocaţie şi, în ultimă instanţă, realizabilă prin calificare şi studii, recunoscînd prin aceasta imposibilitatea participării ca interpreţi. Mai mult, deplasarea marilor ansambluri artistice cu renume naţional ca şi a interpreţilor favoriţi în localităţile rurale determina creşterea exigenţelor la mase mari de auditori, simultan cu o stare de pasivitate în activitatea culturală sătească. Comparaţia cu radioul, televizorul şi cu ansamblurile artistice devenea pe de o parte, inhibitorie, determinînd renunţarea la participarea propriu-zisă ca interpret, iar, pe de altă parte, era stimulatoare, dînd impuls unei puternice mişcări de amatori din rîndul căreia se recrutau cele mai tinere şi noi talente.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca expresie națională a acestei mișcări de amatori erau amintite de subiecți concursurile « Floarea din grădină » și « Steaua fără nume », precedate de selecții la nivele locale, județene și interjudețene. Dacă acestea erau dificultățile cu care se confrunta viața culturală în 1971, studiul de caz asupra județului și municipiului Buzău efectuat în anul 1977 reflectă depășirea în bună măsură a unor asemenea situații contradictorii inerente începutului unei ample mișcări cultural-artistice de masă și trecerea la un stadiu superior al activității cultural-artistice atît din punct de vedere al participării și interpretării cît și al calității ei.

În peisajul muzical contemporan muzica populară deține un vast teritoriu iar trecerile de la ascultare la interpretare aici sînt mai frecvente. Există localități, sate în care se manifestă nevoia de interpretare, de exercițiu, de afirmare a talentului. Acestea sînt colectivitățile cu tradiții culturale transmise din generație în generație sau satele izolate, unde din lipsa unui contact cu marile ansambluri sau pentru că televizorul nu s-a extins locuitorii recurg la posibilitățile proprii de exprimare artistică. De exemplu, faptul că la biserica din Moșna (Sibiu) exista orgă a făcut ca majoritatea locuitorilor să învețe să asculte muzică cultă. La Gostavățu (Olt) — sat depărtat de marile centre urbane — exista taraf de muzică populară, care polariza în jurul său populația de toate vîrstele din sat la serbări, sărbători; la Siriu (Buzău) există un ansamblu folcloric. În Pietroasele (Buzău) activitatea cultural-artistică se explică, spre deosebire de localitățile mai sus amintite, prin activitatea intensă a Casei de creație județene care îndruma și instruia formațiile artistice pentru a prezenta spectacole de o înaltă ținută artistică.

Locuitorii satelor și orașelor sînt tot mai mult beneficiarii unei culturi « mozaicate » (Abraham Moles), transmisă prin mass-media, școală, cămin cultural, bibliotecă etc. Din aceste multiple canale de informare vom stărui în cele ce urmează asupra cinematografului și a rolului lui în mișcarea artistică, culturală. În ultimul timp se confirmă tot mai mult ideea concurenței între filmul TV și filmul de la cinematograf, concurență ce se manifestă în favoarea micului ecran. Relevînd avantajele micului ecran (lipsa de deplasări și de aglomerare, comoditatea vizionării) nu se poate face abstracție de cele ale marelui ecran care, pe lîngă similitudinea de funcție cu TV, are și pe aceea de socializare a membrilor colectivității. Dacă filmul la TV dispersează, atomizează indivizii, cinematograful este punctul de intersecție, de întîlnire a oamenilor de toate generațiile și de toate profesiile. Înainte și după vizionare el este prilej de discuție. De pildă, căminul cultural, cinematograful sătesc, ca instituții de cultură, din acest punct de vedere — al creșterii coeziunii și solidarității sătești —, sînt superioare micului ecran care izolează și individualizează. Dar și televizorul folosit în colectiv contribuie la socializarea oamenilor în sensul participării la televizionare.

Televizorul individualizează sau are posibilități mai restrînse de socializare decît cinematograful, dar are o mai mare forță de socializare prin tipul și aria de informare. El informează simultan mase întregi de oameni, răspîndiți în cele mai variate locuri, făcîndu-i pe toți beneficiari ai aceleiași informații, creînd acea emulație spirituală proprie solidarității umane. Prin sistemul de informare creează noi legături umane, deschide drumul pentru apropierea și înțelegerea între oameni.

Fenomenul de democratizare a culturii înfăptuit prin mass-media implică — după unii teoreticieni — reversul său negativ, relativa omogenizare a informării. Fără să împărtășim această idee, chiar dacă ar exista un asemenea pericol el ar putea fi contracarat prin eforturile reflexiei proprii, cu discernămînt, în funcție de o serie de parametri individuali: sistem de valori, aspirații, ideal. Nevoia de manifestare a unei personalități originale care apare la membrii colectivităților cercetate diminuează posibila uniformizare manifestată prin mass-media. Dealtfel, o uniformizare în sensul adevărat al cuvîntului nu poate avea loc chiar dacă informația este aceeași, pentru că fiecare individ o asimilează în funcție de rețeaua sa de cunoștințe, de cultura sa și o integrează într-un mod specific, corespunzător scării sale de valori cognitive.

Considerînd colectivitatea rurală o grupare mai coesivă, cu relații interpersonale mai puternice decît cea urbană și totodată un mediu în care se constituie și funcționează un circuit informațional, am fost interesați să aflăm care este sursa de prestigiu care se impune cu mai multă autoritate. În acest sens am pus următoarea întrebare: De unde aflați ultimele știri? Evantaiul de răspnsuri se referă la trei canale principale de informare: 1) radio, televiziune, presă (canalul mass-media); 2) relații interpersonale (vecini, prieteni, rude etc.); 3) instituții culturale. Cerce-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarea concretă a relevat că sursa de informaţie cea mai puternică o constituie mijloacele de comunicaţie în masă. Subiecţii răspundeau la această întrebare, cu expresia cea mai naturală, că cele mai noi ştiri despre evenimentele din ţară şi din străinătate le află de la radio, din presă şi de la televizor. Faptul că 54% din răspunsuri s-au referit la acest canal de informare atestă marea sa popularitate şi autoritatea de care se bucură în raport cu celelalte două. Cei mai mulţi au afirmat expres superioritatea mijloacelor de comunicaţie în masă în a informa ascultătorii corect şi rapid, capacitatea acestora de a cuprinde mase mari de oameni din întreaga ţară. Radioul, presa şi televiziunea sînt recunoscute de indivizi ca dînd ştiri exacte, prompte faţă de canalul relaţiilor interpersonale prin care uneori informaţia poate fi distorsionată, limitată, pierdută chiar.

Deşi mijloacele de comunicaţie au valenţele expuse mai sus în colectivitatea sătească, datorită specificităţii ei de a fi o colectivitate umană care se manifestă ca sistem, ca întreg cu o mare diversitate de relaţii între membrii care o compun, un rol de seamă în răspîndirea informaţiei îl au înseşi aceste relaţii interpersonale. De aceea, al doilea canal de informare s-a evidenţiat a fi prietenii, vecinii, rudele [4]. Cînd radioul, presa sau televiziunea nu au fost urmărite, oamenii simt nevoia să se informeze unii de la alţii.

Informaţia primită de la vecini, prieteni, rude este o informaţie de mîna de doua, de aceea este considerată ca fiind mai slabă, de un mai mic prestigiu şi uneori chiar distorsionată. Unii subiecţi cu exigenţe intelectuale afirmă că pentru ei sursa de informaţie cea mai sigură este radio-ul, TV şi presa. Cu toate acestea, sistemul relaţiilor interpersonale rămîne totuşi viabil pentru bătrîni şi pentru persoanele mai izolate de fluxul trepidant al vieţii sociale. În satele în care mijloacele de comunicaţie în masă erau mai puţine (în special televizorul şi uneori şi radioul), Gostavăţu (Olt), Amara (Ialomiţa), Corcova (Mehedinţi), Copalnic-Mănăştur (Maramureş), Calafindeşti (Suceava), Corni (Galaţi), această modalitate de informare prin vecini, rude, colegi de muncă avea o pondere destul de însemnată. Apelarea la acest sistem este determinată însă nu numai de existenţa într-o măsură mai mare sau mai mică a mijloacelor tehnice propriu-zise în familie, dar şi de faptul că al treilea canal nu era prea activ. Căminul cultural, şcoala, cooperativa agricolă nu reuşeau întotdeauna să realizeze o informare rapidă a locuitorilor. Funcţia de informare a celui de al treilea canal este mai puţin recunoscută de anchetaţi şi aceasta se observă şi din ponderea de 11,6% pe care a obţinut-o pe întregul eşantion.

În concluzie, se poate afirma că circuitul informaţional în colectivitatea sătească se realizează cu ponderi diferite pe cele trei canale, însă canalul care se impune prin fidelitatea informaţiei şi aria largă de cuprindere este cel al mijloacelor de comunicaţie în masă. Menţionînd acest fapt, rezultă marea responsabilitate ce revine organizatorilor emisiunilor de radio şi televiziune ca şi redactorilor de presă în buna documentare a emisiunilor şi a ştirilor din presă.

Analiza valenţelor culturale ale colectivităţilor rurale a fost pusă în lumină şi prin studiul posibilităţilor de viaţă culturală ale acestora. Practic, posibilităţile de viaţă culturală ale satului sînt determinate de baza materială — cămin, sală de cinematograf, teren de sport etc., — de numărul de tineri care participă efectiv la munca culturală, de spiritul organizatoric al directorului căminului cultural şi al cadrelor didactice, de tradiţiile culturale ale satului.

Investigaţia de teren din anul 1971 asupra posibilităţilor de viaţă culturală scoate în relief un registru larg de acţiuni culturale care sînt văzute de subiecţi ca activităţi de divertisment, de delectare şi instruire spirituală: serbări ale elevilor, spectacole cu ansambluri din alte judeţe, dansuri, cor, teatru, brigadă ştiinţifică, film, conferinţe, activităţi sportive, horă, bal, nuntă etc. Pe un eşantion de 16 localităţi care au fost intervievate la această problemă posibilităţile erau ample, dar la nivelul fiecăreia ele se dovedeau a fi mai reduse, la unele observîndu-se chiar o monotonie şi unilateralitate.

Încercarea de ierarhizare în ordinea frecvenţei a activităţilor culturale aşteptate, preferate a dus la concluzia că din multitudinea acestora cea mai mare pondere pe întregul eşantion de răspunsuri

[4] În cadrul anchetei s-a folosit ordinea: 1) radio, televiziune, presă; 2) instituţii culturale; 3) relaţii interpersonale. Răspunsurile primite ne-au impus modificarea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o deţinea filmul (21,7%). Acestuia îi urmau serbările de elevi (17,9%), spectacolele ansamblurilor artistice (15,3%), ale formaţiilor corale (12,3%) şi echipelor de dansuri (12%), balul (5,1%) şi hora satului (1%). În unele sate existau echipe de teatru de amatori care ofereau spectacole nu numai pentru localnici, dar chiar pentru satele vecine (Calafindeşti — Suceava).

Brigăzile ştiinţifice, conferinţele — ca acţiuni culturale care au o deosebită importanţă în formarea unei concepţii ştiinţifice despre lume şi viaţă, în educaţia ateistă, materialist-dialectică a oamenilor — au început să intre în programele de lucru ale căminelor culturale cu mai mare regularitate. Susţinerea unor expuneri cu temă de către specialişti cu înaltă competenţă adaugă valoare întîlnirii şi determină creşterea numărului de participanţi. La Pietroasele (Buzău), Cobadin (Constanţa) Hotarele (Ilfov), Siliştea-Crucii (Dolj), Moşna (Sibiu) subiecţii au amintit brigăzile ştiinţifice şi conferinţele ca posibilităţi de viaţă culturală, dar numărul manifestărilor lor este relativ mic. În ceea ce priveşte activităţile privind lărgirea orizontului de cunoaştere, formarea concepţiei materialist-dialectice despre lume şi viaţă, combaterea misticismului şi obscurantismului, cercetările efectuate în judeţul şi municipiul Buzău relevă o multitudine de forme de acţiuni concepute atît pentru mediul urban cît şi pentru cel rural de către Comisia judeţeană şi de cele locale pentru răspîndirea cunoştinţelor ştiinţifice şi tehnice. Aceste forme sînt: „Zilele cărţii materialist-ştiinţifice", întîlniri cu brigăzi ştiinţifice şi cu lectori de la nivel central, întîlniri cu redactori de la editura ştiinţifică, conferinţe, prelegeri. Se dezbat teme ca: «Ştiinţa contemporană despre evoluţia universului», «Realizări ale ştiinţei şi tehnicii româneşti în anii socialismului» ş.a.

Interesaţi să aflăm ce formă de distracţie practică tineretul în zilele de sărbătoare, prin studiul din 1971 am constatat că în unele localităţi există ca obicei hora satului (Calafindeşti, Suceava, Hotarele-Ilfov, Pietroasele-Buzău, Erbiceni-Iaşi, Vlăsineşti-Botoşani, Gostavăţu-Olt) şi reuniunile (Salcia-Tudor—Brăila, Corcova—Mehedinţi, Copalnic-Mănăştur-Maramureş, Calafindeşti- Suceava).

Întrucît activitatea culturală este o activitate condusă, dirijată, şi nu se realizează la întîmplare, ancheta a fost condusă spre a afla cine are rolul principal în desfăşurarea acestei activităţi şi în ce măsură oamenii cunosc pe principalii animatori ai vieţii culturale. Din numărul total de 2 579 de răspunsuri proporţia cea mai mare, de 62,9%, o deţine răspunsul că iniţiatorul şi organizatorul acţiunilor culturale este directorul căminului cultural. În al doilea rînd se situează cadrele didactice (11,6%) apoi specialiştii şi cadrele de conducere din comună.

În ceea ce priveşte participarea efectivă la activitatea culturală cercetarea a ajuns la concluzia că 78% din subiecţi participă la manifestările culturale ca spectatori, această participare fiind concentrată mai ales la serbările elevilor, film sau la programele artistice. Participarea ca actori înregistrează ponderi scăzute din motivele exprimate mai înainte — scăderea numărului de tineri din sate, exigenţele crescînde faţă de interpretare etc.

Se poate conchide, deci, că în viaţa culturală a colectivităţilor rurale au pătruns o seamă de elemente noi cu caracter ştiinfific, cultural, artistic, care au îmbogăţit-o, schimbîndu-i conţinutul dar că în acelaşi timp se manifestă şi o seamă de disfuncţionalităţi de deficienţe şi discordanţe rezultate din procesul dezvoltării sociale complexe a comunităţilor săteşti contemporane.

Luarea în consideraţie a ambelor aspecte ale dezvoltării — pozitive şi negative — este singura modalitate de analiză adecvată, ştiinţifică a realităţii.

Într-adevăr, dinamismul economic şi social al ţării noastre a antrenat adînci prefaceri spirituale care deosebesc comunitatea sătească contemporană de cea formată de-a lungul societăţilor presocialiste caracterizate printr-un mod de trai relativ stabil, cu o cultură de tip folcloric, cu un nivel de instruire scăzut, cu concepţie preponderent mistică despre viaţă.

Colectivităţile rurale din ţara noastră, ca şi cele urbane, dealtfel, se înscriu tot mai mult în procesul general de civilizare, integrînd cultura în toate sferele vieţii umane, în activitatea de producţie, în comportament, în sistemul de gîndire şi de acţiune. Prin urbanizare şi modernizare se schimbă aspectul fizic, material al mediului de viaţă şi se pun premisele mutaţiilor de ordin spiritual în zona valorilor, atitudinilor şi conduitelor. Studiul modalităţilor de consumare a timpului liber oferă date pentru reliefarea elementelor noi care caracterizează membrii colectivităţilor rurale şi urbane,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

receptivitatea la explicaţia ştiinţifică, nevoia lărgirii orizontului de cunoaştere, exigenţele cultural-artistice crescînde.

Utilizarea a noi mijloace de producţie, a unei tehnici avansate în muncă, extinderea mijloacelor de transport şi a mijloacelor de informare constituie temeiurile obiective ale depăşirii modului de viaţă, tradiţional, închis şi ale trecerii cu o mai mare disponibilitate la nou, l. modern. Dacă membrii adulţi ai colectivităţilor rurale se apropie de cultură prin întreg sistemul instituţional organizat de stat, menit să suplinească moştenirea tristă lăsată în acest domeniu de societăţile anterioare, tinerii au toate posibilităţile nu numai să-şi însuşească sistematic bazele ştiinţei şi culturii prin sistemul şcolar, dar chiar să devină contribuitori de seamă la îmbogăţirea edificiului material şi spiritual.

În cultura folclorică care defineşte comunităţile rurale se integrează şi etosul popular care întruchipează valorile morale pozitive datorită cărora poporul român a putut să supravieţuiască, păstrîndu-şi fiinţa naţională de-a lungul secolelor. Pe acest fond moral consistent — caracterizat prin deprinderea de a munci cu devotament şi hărnicie, prin cinste, dreptate şi respectul adevărului — se construieşte în zilele noastre un nou etos, etosul socialist care, preluînd calităţile morale moştenite, le dezvoltă adîncind conţinutul lor profund uman.

Analiza locului muzicii în procesele culturale contemporane, în colectivităţile rurale şi urbane ne-a condus la concluzia că sîntem martorii formării unei noi personalităţi, în care dimensiunea muzicală îşi face loc tot mai mult în structura nevoilor umane. Cu actuala generaţie *începe să se desfăşoare* procesul de cristalizare a personalităţi umane de tip socialist care se manifestă prin integralitate, prin unitate de gîndire şi de acţiune, cu nevoi de ordin superior. Subliniem cuvîntul « începe » întrucît el exprimă cel mai adecvat procesul real contemporan, cum rezultă şi din cercetările concrete. În momentul de faţă ne aflăm în faţa unei personalităţi construite, cristalizate, cu trăsături socialiste, în faţa unei personalităţi în curs de formare care îşi asimilează trăsăturile noi, întîi la nivelul conştiinţei şi apoi la al atitudinii şi comportamentului. Esenţial este că s-a declanşat procesul de educare şi f rmare a unui om cu trăsături specifice modului de muncă şi de viaţă comunist şi că acest proces dobîndeşte un caracter de masă. Pentru catalizarea acestui proces este necesară cunoaşterea omului, a acestei fiinţe a cărei geneză specifică începe cu proiectarea sa în afară, cu obiectivizarea sa în acţiuni şi relaţii. Omul este « ansamblul relaţiilor sociale » şi, pentru ca să-şi modifice natura, să primească o altă calitate, trebuie ca înseşi relaţiile sale să aibă acea calitate. Relaţiile de producţie fiind relaţii socialiste conferă caracter socialist tuturor relaţiilor sociale care se impregnează de substanţa etică a considerării omului drept scop final al tuturor actelor indivizilor. « Marea confruntare pe care o angajează socialismul constă tocmai în descifrarea căilor şi modalităţilor apte să contribuie la realizarea unui nou model uman, transformînd lumea într-o lume a libertăţii, condiţia posibilă şi ideală a omului în condiţie reală, esenţa umană în existenţa socială concretă »[5].

Pentru a ajunge la a transforma condiţia posibilă şi ideală a omului în condiţie reală şi esenţa umană în existanţă socială concretă, este necesară cunoaşterea nivelului de dezvoltare atins de omul contemporan, de noi înşine.

Dezvoltarea multilaterală a societăţii noastre presupune şi reclamă o dezvoltare multilaterală a personalităţii umane. Concept generalizator, dezvoltarea multilaterală a personalităţii umane, departe de a însemna o uniformizare, standardizare, presupune o infinită diversificare în care fiecare îşi valorifică capacităţile. Expresie a unităţii în diversitate, personalitatea umană de tip socialist exprimă în acelaşi timp coerenţa gîndirii acţiunii şi conduitei umane axate pe un înalt ţel de viaţă. Viaţa psihică se obiectivează în manifestări sociale, în valori şi acţiuni sociale; acestea sînt filtrate prin normele şi principiile morale general acceptate.

Personalitatea umană nu este numai contemplativă, ci şi valorizatoare, ea dă sens şi valoare obiectivelor şi faptelor umane. Cercetarea sociologică concretă efectuată asupra celor cîteva mii de membrii ai colectivităţilor rurale a oferit prilejul descifrării dimensiunilor înaintate ale personalităţii umane, dar şi a celor rămase în urmă şi care necesită intervenţia acţiunii sociale, a constatării că în

[5] Al. Tănase, *Cultură-ideologie-umanism*, în *Confruntări despre om şi cultură*, Bucureşti, 1972, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

viaţa şi mentalitatea oamenilor au apărut elemente noi, datorate ritmului rapid al modernizării. Au avut loc prefaceri de conţinut în sistemul de valori şi convingeri, oamenii raportîndu-se într-un mod nou la realitate şi asimilînd-o cu noi semnificaţii dobîndite din experienţa de viaţă.

Colectivitatea umană, fie că este rurală, fie că este urbană, rămîne permanent cîmpul confruntării valorilor, al promovării şi cultivării celor noi şi al perimării celor vechi, deci cîmpul istoricităţii acestora, al conflictului dintre nou şi vechi. Ea trece printr-o perioadă de tranziţie în care esenţial este procesul de apropiere tot mai mare a omului de societate prin însuşirea intereselor generale ale acesteia şi prin înţelegerea sensurilor majore ale acţiunii şi muncii pentru societate. Trecerea de la un tip de muncă la altul, de la un nivel de studii şi calificare la altul, superior, schimbă din temelii modul de viaţă şi de reflexie al oamenilor. Dar schimbarea nu se produce automat, ea este rezultatul unui conflict interior, al unei tensiuni uneori profunde între vechile modele de viaţă şi cele noi. De aceea pentru această primă fază de tranziţie se poate vorbi la unii membrii ai colectivităţilor rurale — cărora în termeni sociologici le dăm numele de « migranţi » — de o personalitate protoplasmatică în care contururile nu sînt trasate cu certitudine, dar a cărei perspectivă este de definire certă spre un profil nou.

În ultimă instanţă, colectivităţile rurale şi urbane constituie mediul uman în care se cristalizează o nouă cultură în sensul larg de mod de viaţă, de gîndire şi de comportare. Membrii lor constituie şuvoiul larg al tuturor oamenilor din ţara noastră care-şi aduc contribuţia la opera civilizatoare şi umanizatoare ai cărei contemporani sîntem.

Analizînd cu curaj prezentul şi învăţînd din experienţa trecutului, partidul, sprijinindu-se pe datele ştiinţei, scrutează clarvăzător viitorul cultural al poporului noastru. În acest sens, în Programul partidului [6] se menţionează că în dialectica trebuinţelor, a nevoilor de consum, individual şi social, va avea loc, pe de o parte, o fundamentare raţional-ştiinţifică a necesităţilor materiale, iar pe de altă parte, *se va produce ascendenţa pe primul plan a trebuinţelor culturale, afirmarea prioritară a acelor nevoi ce vizează dezvoltarea personalităţii, înflorirea întregii vieţi spirituale a societăţii*. În acest sens, se înţelege de ce unul dintre principiile fundamentale ale trecerii la comunism îl constituie creşterea nivelului cultural al tuturor membrilor societăţii, afirmarea culturii ca un factor esenţial în dezvoltarea multilaterală.

Creşterea acestui nivel cultural va aduce, desigur, schimbări şi în ierarhia nevoilor, mai ales după ce acelea de ordin material vor fi satisfăcute. Este de presupus că în aceste condiţii va creşte nevoia de frumos, de sensibilitate, de artă, de trăire emotivă profundă a muzicii, anunţîndu-se astfel un nou tip uman, cel îndreptat spre dezvoltare estetică, prin care se va îmbogăţi esenţa sa umană dincolo de cea fixată de *homo faber* şi *homo sapiens*. Dar să nu ne aşteptăm la atingerea acestei dimensiuni estetice în proporţii de masă printr-un salt spectaculos. Ea va fi opera a generaţii şi generaţii la care ne putem aduce şi noi contribuţia, în primul rînd printr-o muncă de migală asupra noastră, asupra generaţiei noastre, în vederea construirii unei conştiinţe şi unei sensibilităţi profund şi autentic umane.

CONSIDÉRATIONS SOCIOLOGIQUES CONCERNANT LA PLACE DE LA MUSIQUE DANS LE CONTEXTE CULTUREL CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

L'étude constitue un abord de vue sociologique du poids et de la signification de la musique dans la vie des Roumains, dans l'ambiance culturelle contemporaine, stimulatrice de créations dans tous les domaines, y compris celui de la musique.

Le fait de promouvoir les valeurs créatrices et interprétatives musicales les plus authentiques représente une dimension nouvelle, propre à la société socialiste qui se propose d'élever à un degré

[6] *Programul Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism*, Bucureşti, 1975, p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

supérieur la spiritualité de notre peuple, son amour du beau, et de former une personnalité humaine plus riche au point de vue de la vie spirituelle et intellectuelle.

L'investigation concrète, sur le terrain, partant d'un échantillon de 2 729 sujets du milieu rural aussi bien que l'étude-pilote effectuée dans le milieu urbain (la ville de Buzău) ont démontré que, chez les Roumains, la musique est aimée et recherchée, en train de devenir toujours davantage une option et un besoin spirituel, à défaut duquel il est difficile de concevoir une existence accomplie, avec de profondes significations humaines. La musique se transforme en un acte de culture, accompagne les moments essentiels de l'existence, créant une atmosphère propice à la détente psychique, à l'harmonie et à l'amitié, selon que l'ont affirmé les sujets examinés.

Les grandes disponibilités d'écouter et interpréter la musique manifestées par les sujets analysés constituent des prémisses substantielles en vue de former une culture musicale et une éducation musicale adéquate. Par ailleurs, la participation massive au concours et festival national « Hymne à la Roumanie » témoigne du désir et du besoin effectif des gens de se manifester sous cet aspect aussi, à savoir celui du talent et des aptitudes musicales artistiques.

Actuellement sont créées des conditions matérielles et spirituelles toujours plus favorables à la réalisation d'une véritable vie musicale, capable d'éveiller une sensibilité musicale au niveau des masses, rapprochant toujours davantage les catégories et les couches sociales les plus larges des valeurs authentiques de la culture, en espèce de la musique, créant cette émulation spécifiquement humaine qui efface les grandes distinctions entre les hommes et entraîne vers des hauteurs insoupçonnées le côté humain de l'homme.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C A

« CÎNTAREA ROMÂNIEI »

«Sărbătoare a muncii şi creaţiei», Festivalul naţional «Cîntarea României» — a cărui primă ediţie s-a desfăşurat în perioada toamna 1976 — vara 1977 — a reprezentat materializarea hotărîrilor primului Congres al educaţiei politice şi culturii socialiste, generate de iniţiativa tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al Partidului Comunist Român. În Mesajul de felicitare adresat participanţilor profesionişti şi amatori se subliniază spiritul patriotic şi revoluţionar contemporan, angajamentul profund al voinţei poporului pentru înfăptuirea programului partidului: «...*Adresăm, de asemenea, calde felicitări tuturor participanţilor la Festivalul naţional „Cîntarea României", sutelor de mii de muncitori, ţărani şi intelectuali, oameni ai muncii de la oraşe şi sate, români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi, care au demonstrat, încă o dată, forţa geniului artistic creator al poporului nostru, descătuşat în anii orînduirii socialiste, posibilităţile nelimitate pe care le oferă societatea noastră maselor muncitoare de a beneficia din plin de comorile culturii şi, totodată, de a participa direct la făurirea ei.*

Festivalul naţional „Cîntarea României" s-a transformat într-o adevărată sărbătoare a artei şi culturii noi, a muncii libere avîntate a poporului nostru, constructor al socialismului, într-o elocventă expresie a vieţii noi, a întregii noastre naţiuni socialiste.

Fie ca Festivalul „Cîntarea României" să devină tot mai mult în anii ce vin expresia voinţei poporului nostru condus de partid, de a face să înflorească necontenit cultura patriei, civilizaţia noastră socialistă, de a ridica România pe culmi de progres, bunăstare şi fericire».

Printr-o adîncă înţelegere a responsabilităţii educative şi politice a artei, creatorii profesionişti şi amatori, români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi, au înmănunchiat memorabile realizări artistice, interpretări valoroase pe o unică scenă — ţara întreagă — şi cu o singură conştiinţă, aceea a edificării omului societăţii socialiste şi comuniste.

★

Prima ediţie a Festivalului «Cîntarea României» din anul teatral 1976—1977, dedicat sărbătoririi centenarului independenţei, a determinat, aşa cum se aşteapta, un reviriment al reconstituirilor dramatice inspirate de eroicul 1877 sau de alte pagini memorabile din trecutul naţional. Piesele — cele mai multe — intrate în repertoriul permanent al teatrelor, au demonstrat talentul evocării emoţionante a unor momente unice din istoria patriei, capacitatea actualizării sensurilor şi mobilurilor cîtorva acte politice decisive, posibilitatea reconstituirii precise, documentare, implicînd, deobicei, într-o angajantă dezbatere, de înaltă responsabilitate etică, fapte şi atitudini civice. Din numărul mare de reprezentaţii aduse în finala concursului, care s-a încheiat în luna iunie, în capitală, cu 12 lucrări originale, prezentate de 16 colective teatrale, juriul festivalului a selectat trei titluri cărora li s-au acordat diplome, în cadrul concursului de dramaturgie: *Patetica 77* de Mihnea Gheorghiu, *Sîngele* de Horia Lovinescu şi *Două ore de pace* de Dumitru Radu Popescu.

Dintre acestea, *Patetica 77* şi *Două ore de pace* au prilejuit creatorilor unor spectacole posibilitatea afirmării, în realizări apreciate atît de membrii juriului, de oamenii de teatru, cît şi de marele public. Cu *Patetica 77*, colectivul Teatrului Naţional din Craiova (regia Georgeta Tomescu) şi al Teatrului maghiar de stat din Cluj-Napoca au obţinut premiul II pentru spectacol, iar regizorului György Harag i s-a decernat, totodată, premiul I pentru regie, montarea de pe scena clujeană fiind considerată drept una dintre cele mai frumoase reuşite ale festivalului (decoruri şi costume Constantin Russu). Harag a ştiut să fuzioneze, într-o subtilă întrepătrundere, exactitatea reconstituirii documentare şi o poetică detaşare, o sensibilă amprentă nostalgică în studiul plastic al portretizărilor şi în recompunerea atmosferei timpului. Demonstrînd cultură teatrală, abilitate în aflarea soluţiilor spaţio-temporale, unitate în succesiunea evocărilor, regizorul valorifică atît substanţa textului cît şi tehnica «cinematografică», indicaţiile şi sublinierile concise, pertinente, propuse de dramaturg.

Spectacolele cu *Două ore de pace*, la Teatrul de stat din Tîrgu Mureş, secţia maghiară (scenografiei, semnată de Romulus Peneş, i se decernează premiul II), Teatrul Mic şi Teatrul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Național din Cluj-Napoca sînt distinse, de asemeni, cu cîte un premiu III, pentru montare. Evitînd deliberat posibila rezolvare amplă, fastuoasă, concepția regizorală a lui Alexa Visarion (scenografia Mircea Matcaboji) impresionează prin sinceritatea viziunii, care alege imaginea aspră a războiului, cu toate consecințele lui tragice. Alexa Visarion a beneficiat de colaborarea unor actori de prestigiu ai colectivului: Silvia Ghelan, Gh. M. Nuțescu, Const. Adamovici, Gelu Bogdan Ivașcu, Dorel Vișan, Anton Tauf.

Palmaresul montărilor cu piese originale a fost bogat, confirmînd simțul de responsabilitate cu care realizatorii spectacolelor s-au apropiat de tematica evocării istorice, abordînd soluții dramatice diverse, colorate, expresive. Mai multe premii a obținut *Descăpățînarea* de Al. Sever (Teatrul Giulești), istorică incursiune în perioada domniei lui Constantin Cantemir, spectacol (apreciat cu premiul I pentru reușita de ansamblu, cu premiul II pentru viziunea regizorală, Tudor Mărăscu, și cu premiul I pentru scenografie, Octavian Dibrov), punînd în mod vădit accentul pe esența spirituală a eroilor, plasați într-un decor ingenios și sugestiv, interpretați într-un ritm susținut ca siluete pregnante, conturate stilizat și nu precizate naturalist. Din distribuția — care enumără, printre alții, pe Șt. Mihăilescu-Brăila, Ion Pavlescu, Cornel Dumitraș — se distinge Corado Negreanu care a primit premiul II pentru interpretare. Un spectacol remarcabil al competiției a fost și *Procesul Horia* de Al. Voitin, realizat pe scena Teatrului de stat din Tîrgu Mureș, secția română, cucerind trei premii: premiul I pentru spectacol, premiul III pentru regia aparținînd lui Dan Alecsandrescu ca și pentru scenografia semnată de Traian Nițescu. Mai puțin unitară ca realizările menționate, *Răceala* de Marin Sorescu, dedicată evocării personalității și epocii lui Vlad Țepeș (Teatrul Bulandra), primește pentru realizarea de ansamblu premiul II, iar actorul Mircea Diaconu obține premiul I pentru interpretare. Atitudinea manifest patriotică a piesei este rezolvată de regizorul Dan Micu și scenograful Dan Jitianu, în imagini încărcate de poezie și umor specific, uneori compuse cu ironie mușcătoare și simț parodic (curtea lui Mahomed), trecînd la un comic ponderat în partea a doua (tabăra lui Vlad Țepeș), filtrat de gravitatea momentelor evocate și de înțelepciunea experiențelor populare, pe care dramaturgul, cu abilitate, le topește în scriitura dramatică. Ideile piesei sînt fidel susținute de echipa de interpreți, dintre care s-au afirmat cu personalitate: Virgil Ogășanu, Ion Caramitru, Ileana Predescu, Fl. Pittiș, Dan Nuțu. Prezent în această competiție, de largă participare, a fost și colectivul Teatrului Național din București cu *Marele Soldat* de Dan Tărchilă, căruia i se decernează premiul III pentru realizarea scenică.

Desigur, Festivalul a suscitat o participare mai bogată decît succesele amintite, a scos în lumină preocupări inedite. titluri noi semnate de autori cunoscuți, dar și de debutanți în domeniul literaturii dramatice: *Iarna lupului cenușiu* și *Rapsodia transilvană* de I.D. Sîrbu (jucate prima, la Teatrul Național din Timișoara, Teatrul dramatic din Brașov, iar a doua la Teatrul din Petroșani), *Hotărîrea* de Mircea Bradu (Teatrul de stat din Oradea și Teatrul municipal din Ploiești), *Șoimii* de Petru Vintilă (Teatrul «V.I. Popa» din Bîrlad), *Măria sa, Poporul* de Tömöry Péter (Teatrul maghiar de stat din Timișoara) au omagiat înfăptuirea independenței de stat.

Figura domnitorului Vlad Țepeș i-a preocupat de asemenea pe Mihai Vasiliu și Remus Nastu care în colaborare au realizat *Se adună vremile* (Teatrul de stat din Reșița, Teatrul «Maria Filotti» din Brăila), în timp ce D.R. Popescu în *Muntele* (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) se oprește la profundele implicații istorice și filozofice ale folclorului românesc, asimilat în istoria străveche și legendele neamului.

Exemplele de profesionalism scriitoricesc, mărturiile eforturilor de realizare scenică nu ar trebui să se încheie la această sumară prezentare. Pentru că ele au fost mai numeroase, deși palmaresul distincțiilor nu le-a putut include în totalitate. Ar trebui, în mod inevitabil, să readucem în pagină listele de premiați, dar și cele ale celorlalți participanți, publicate la momentul respectiv, în întreaga presă literară artistică. O oprire, chiar dacă numai sub forma unei simple mențiuni, se cuvine recitalurilor actoricești de poezie dintre care amintim: *Meșterul Manole* (Teatrul Mic), alcătuit de Leopoldina Bălănuță în colaborare cu Anda Călugăreanu (premiul I), *Reverie* (Teatrul Bulandra) și *Pămîntul* (Teatrul Național din Craiova), distinse cu premiul II, datorate, primul lui Ion Caramitru, al doilea actorului craiovean Tudor Gheorghe.

★

Amploarea nemaiîntîlnită pe care a dobîndit-o această primă ediție — prin diversitatea de cuprindere a zonei muzicii, prin numărul gigantic de amatori de vîrste diferite (două milioane în etapa de masă și paisprezece mii în cea republicană) și de formații (dintre care foarte multe s-au dovedit a fi de dată recentă) — caracterizează viața sufletească și multiplele posibilități de exprimare artistică și creatoare ale poporului nostru. Aceasta relevă, pe de o parte, continuitatea spiritualității românești, a tradițiilor cristalizate în timp pe pămîntul patriei și, pe de altă parte, vi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

goarea și bogăția artei noastre pe întreg cuprinsul țării, fie că este vorba de arta folclorică, fie că este vorba de arta profesională de înaltă măiestrie și perfecțiune tehnică.

Teatrele muzicale, filarmonicile, ansamblurile corale, soliștii instrumentiști sau vocali, cvartetele și alte formații camerale s-au întrecut în a prezenta, în primul rînd, un repertoriu vast românesc — din care au lipsit însă lucrările de operă și cele de balet dedicate în special acestui festival — într-o competiție interpretativă în care s-au remarcat seriozitatea lucrului artistic, prin cizelarea lui în cele mai mici amănunte. Spectacolele de revistă și divertisment, concertele de muzică ușoară — genurile cu cel mai larg ecou în mase — au demonstrat și ele existența unor noi valori.

În domeniul creației muzicale profesioniste s-au acordat premii unor valoroase lucrări de muzică simfonică și vocal-simfonică: premiul I Wilhelm Berger, *Simfonia a XI-a «Sarmizegetusa»* și Sigismund Toduță, *Simfonia a V-a*; premiul II Anatol Vieru, opera *Iona* după piesa lui Marin Sorescu (versiune de concert), Ștefan Niculescu, *Concert pentru suflători și percuție* și Remus Georgescu, oratoriul *Cîntare străbunilor* pe versuri de V. Pârvan H. Tugui, Gh. Tugui, Gh. Tomozei și din poetica lui Ovidiu; premiul III Liviu Glodeanu, oratoriul *Un pămînt numit România* pe versuri de Nichita Stănescu și Sabin Păutză, cantata *Columne* pe versuri de V. Filip; pentru muzica de cameră, premiul I Tudor Ciortea, *Cvartet de coarde nr. 3*; premiul II Zeno Vancea, *Elegie* pentru cvartet de coarde și Constantin Simionescu, *Două piese pentru pian*; în domeniul operetei — care a avut o tematică orientată spre omagierea centenarului independenței de stat a României — premiul I George Grigoriu, *Eternele iubiri* (libretul de Constantin Florea), premiul II Florin Comișel, *Adîncile iubiri* (libretul de Cezar Tipa și Ed. Ardan) și premiul III Teodor Bratu, *Vremuri de vitejie*; în domeniul cîntecului de masă și al pieselor corale s-au evidențiat lucrările compozitorilor Alexandru Pașcanu, Radu Paladi (premiul I), Doru Popovici (premiul II) și Dan Voiculescu (premiul III); de asemenea, în muzica ușoară s-au remarcat lucrările compozitorilor Laurențiu Profeta, Vasile Veselevschi (premiul I), Radu Sechan, Marcel Dragomir (premiul II), Vasile Vasilache și Vasile Șirli (premiul III).

Numeroase au fost și premierile în domeniul interpretării profesioniste a formațiilor de operă (Opera de stat din Iași, Opera de stat din Cluj-Napoca ș.a.) de balet, de operetă, a orchestrelor simfonice (dintre care Filarmonica de stat «George Enescu» din București a fost distinsă cu premiul I), a formațiilor de cameră, corale și a altor ansambluri artistice. La acestea s-au adăugat aprecierile pentru artiștii amatori care s-au manifestat în cele mai diverse genuri, de la simpla participare ca solist instrumentist sau vocal sau ca rapsod popular pînă la ansamblul coral sau de tip folcloric, de la cvartetul de coarde pînă la orchestra simfonică sau fanfară.

Uniunea compozitorilor și casele de creație au avut un rol important, pozitiv, în dirijarea mijloacelor de dinamizare a repertoriului și interpretării în cadrul artei amatoare: editarea de discuri, tipărirea de antologii de cîntece și coruri, întocmirea unor emisiuni de radioteleviziune, vizitarea cu scop documentar și de îndrumare de specialitate a participanților din diferite județe, dotarea cu partituri, discuri și cărți de popularizare a muzicii a diferitelor biblioteci aparținînd caselor de cultură sau formațiilor de amatori. Toate acestea au dus și la dobîndirea unei noi experiențe colective profesionale care obligă în continuare la dăruire și competență. Căci, de multe ori, «noul» a fost abordat mai curajos în această mare competiție de colectivele mai tinere, uneori chiar din rîndurile amatorilor.

Festivalul «Cîntarea României», unic în lume prin datele sale, permite reala participare la muzică a celor mai largi mase. Oricine — indiferent de formația sa — poate intra în contact cu muzica, indiferent de specia ei; fiecare își poate găsi o zonă în care să aibă accesul efectiv prin practicarea muzicii. Scopul însuși al festivalului, bucuria trăirii artistice, este o dovadă că drumurile deschise spre muzică au devenit din ce în ce mai numeroase, mai variate. În ceea ce privește această participare nu se urmărește neapărat perfecțiunea artistică, performanța tehnică, ci se ținteşte către evoluția personalității umane, către formarea ei prin participare la actul artistic. Este adevărat că radioul, și mai ales televiziunea au mediat și mediază în continuare, prin modalitățile lor specifice, întîlnirile dintre oamenii cei mai diferiți, fiecare cu universul lui propriu. Dar festivalul «Cîntarea României», prin programul său eterogen, pune în contact imediat, și nu mediat, oameni aparținînd diversității de univers muzical și muzici aparținînd diversității de univers uman. Devine astfel posibilă o lărgire a orizontului perceptiv care să aducă o creștere a gradului de competență și prin care poate apărea disponibilitatea individului și pentru alte genuri decît cele pe care le practică. Există aici o mare interferență a situațiilor și cu atît mai mult diverse unghiuri din care pot fi interpretate raporturile de interacțiune ale omului cu muzica.

★

Cum era de așteptat, primul festival național «Cîntarea României» a oferit și cadrul unei confruntări a celor mai bune realizări cinematografice profesioniste și de amatori apărute pe ecrane în ultimii doi ani. Palmaresul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rezultat a evidenţiat încă o dată diversitatea de stiluri, efervescenţa creatoare sub semnul căreia s-a desfăşurat de la o vreme încoace activitatea studiourilor noastre cinematografice fapt reflectat dealtfel şi în creşterea considerabilă a numărului de spectatori la filmele de producţie autohtonă. În ce priveşte mişcarea de cineamatori, iniţiativa organizării acestui Festival cu caracter de masă a însemnat o implicită stimulare, vizibilă nu numai în sporirea numărului de cinecluburi, ci şi în calitatea peliculelor înscrise în «Cîntarea României» sub egida unor cinecluburi cu vechi tradiţii (unele au sărbătorit 20 de ani de existenţă) sau, dimpotrivă, a unor nuclee de cineamatori de abia înfiinţate. Distincţiile acordate pentru diferite categorii—reportaj-anchetă, documentar, tehnico-ştiinţific, protecţia muncii, etnografie, folclor şi turism, portret cinematografic, poem, film de animaţie, film jucat — au încununat truda şi talentul celor mai înzestraţi cineamatori, confirmînd prestigiul de care se bucură ei pe plan naţional. Evident însă, premiile nu reprezintă un final ci dimpotrivă punctul de plecare al unei noi etape în dezvoltarea mereu mai impetuoasă a mişcării noastre de cineamatori.

În domeniul filmului profesionist, palmaresul confirmă reîmprospătarea forţelor în diferitele comportamente ale creaţiei cinematografice prin debutul sau evoluţia impetuoasă a unor tinere talente. Astfel, în categoria lung metraj premiile I (*Mere roşii*, regia Alexandru Tatos), II (*Tănase Scatiu*, regia Dan Piţa) şi IV (*Pintea*, regia Mircea Moldovan) au revenit unor cineaşti recent afirmaţi, în timp ce premiul II (*Prin cenuşa imperiului*, regia Andrei Blaier) şi premiul IV (*Cuibul Salamandrelor*, regia Mircea Drăgan) au fost decernate *ex aequo* unor cineaşti din generaţiile precedente. Diplomele pentru regie (Mircea Veroiu, *Dincolo de pod*), pentru imagine (Nicolae Mărgineanu, *Tănase Scatiu*), pentru muzică (Liviu Glodeanu, *Pintea*) şi decoruri (Vittorio Holtier, *Mere roşii*) au fost de asemenea cîştigate de cineaşti deja reputaţi, deşi afirmaţi de-abia după 1970. Au mai fost laureaţi cu diplome Lidia Luludis pentru costumele filmului *Tănase Scatiu*, Ion Băieşu pentru scenariul *Mere roşii*, Anuşavan Salamanian pentru coloana sonoră a filmului *Osînda*. La capitolul interpretare, doi mari actori ai scenei şi ecranului românesc, Victor Rebengiuc şi Gheorghe Dinică, şi-au împărţit premiul I pentru rolurile magistrale din *Tănase Scatiu* şi respectiv *Prin cenuşa imperiului*, tînăra Maria Ploaie a cucerit premiul II pentru partitura din *Dincolo de pod*, iar premiul III a revenit *ex aequo* unor vedete de mult consacrate ca Leopoldina Bălănuţă, Florin Piersic, Ernest Maftei şi tînărului Mircea Diaconu.

Faptul că la prima ediţie a acestui Festival Naţional al creaţiei artistice cineaştii noştri s-au înfăţişat cu opere mature, reprezentative, care au dat posibilitatea alcătuirii unui palmares prestigios, stă mărturie înfloririi actuale a cinematografiei române, care, cu o producţie anuală de 25 de lung metraje, 250 de scurt metraje documentare şi circa 40 de filme de animaţie, se străduieşte permanent să urmeze principiul *non multum sed multa*.

★

«Cîntarea României», manifestare educativă, politico-ideologică, cadru larg de afirmare şi intensificare artistică, cu participarea a mii de artişti profesionişti şi amatori, a reprezentat, la prima ediţie, un însemnat aport la dezvoltarea valorilor spirituale şi materiale ale patriei. Experienţa cîştigată în acest an va constitui un strălucit exemplu pentru realizările celei de-a doua ediţii, în pregătire, pentru viitoarea stagiune 1978—1979.

TEATRU—TEATROLOGIE

Dramaturgia originală actuală, deşi a cuprins noi lucrări, subiecte variate, nu a adus—cu unele excepţii relevate în cadrul Festivalului «Cîntarea României» — reuşite distincte. Reţinem totuşi, cîteva titluri: *Acord* de Paul Everac (Teatrul Naţional din Bucureşti şi la Arad), *Fortul* de Leonida Teodorescu (Teatrul «Ion Vasilescu», Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ), *Cîştigătorul trebuie ajutat* de Iosif Naghiu (Teatrul Naţional din capitală), *Vieţi paralele* de Ovidiu Genaru (Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ), *Undeva, o lumină* de Doru Moţoc şi *Prima anchetă* de Cristian Munteanu (Teatrul Bulandra), *24 de ore din viaţa unui geniu* de Mihai Sabin (Teatrul «Bacovia» din Bacău), *Noaptea cabotinilor* de Romulus Guga (Teatrul din Tîrgu Mureş, secţia română), *Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor* de Sütö Andras (Teatrul din Tîrgu Mureş, secţia maghiară).

Nu au lipsit de pe afişele teatrelor autorii clasici, nici dramaturgii perioadei interbelice, sau unele reluări de succes. Ion Olteanu continuă la Teatrul «Mihai Eminescu» din Botoşani seria de restituiri a fragmentelor dramatice eminesciene, punînd în scenă poemul *Mureşan*. La Teatrul evreesc de stat se reprezintă *Dictatorul* de Al. Kiriţescu, iar *Micul infern* de Mircea Ştefănescu şi *Oameni feluriţi* de Anton Holban la Teatrul «C. I. Nottara». *O scrisoare pierdută* (Teatrul dramatic din Braşov) oferă regizorului Mircea Marin posibilitatea unei lecturi originale, în spiritul adîncirii sensurilor piesei lui Caragiale.

Se diversifică acum şi literatura avînd ca temă evocarea răscoalelor ţărăneşti din 1907,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inclusă, prompt, în repertoriul teatrelor. *Răscoala* (dramatizare după L. Rebreanu de Valeriu Sîrbu, Teatrul « Ion Vasilescu »), *1907* de Tudor Arghezi (înscenare de Emanuel Engel și Mihai Dimiu, Teatrul Național din București), *Răfuiala* de Ștefan Berciu (Teatrul « Mihai Eminescu » din Botoșani).

Două recitaluri interpretative de excepție au fost oferite de dramaturgia străină lui Radu Beligan (*Romulus cel Mare* de Fr. Dürrenmatt — Teatrul Național din capitală) și Olgăi Tudorache ((*Efectul razelor gama asupra anemonelor* de Paul Zindel — Teatrul Mic). Compoziții lucrate cu migală și inteligență au mai realizat Ștefan Iordache — *Ulciorul sfărîmat* de Kleist — și Gilda Marinescu — *Conversația în casa von Stein despre domnul von Goethe în absența acestuia* de Peter Hacks — (Teatrul «C.I. Nottara ») și din nou Ștefan Iordache, alături de Mitică Popescu — *Emigranții* de Slawomir Mrozek (Teatrul Mic). Deși, mai ezitant alcătuit decît cel original, repertoriul străin a fost marcat de cîteva montări care se detașează prin echilibru și fantezie. Spectacolul cu piesa autorului sovietic Alexandr Ghelman, *Da sau Nu* (Teatrul Giulești), a cărei acțiune-dezbatere se petrece în zilele noastre, pe un șantier de construcții, a fost regizat cu autoritate de Alexa Visarion, într-o formulă concisă și simplă, cu ajutorul scenografului Vittorio Holtier și colaborarea unor interpreți valoroși, dintre care amintim : Ion Pavlescu, Cornel Dumitraș, Corado Negreanu. Radu Panamarenco, George Bănică. O concepție omogenă, într-un dificil examen regizoral aduce Mircea Marin cu *Woyzeck* de Georg Büchner (scenografia T.Th. Ciupe, Teatrul Național din Cluj-Napoca), impresionînd prin dimensiunile tragice, cu nedisimulate accente patetice, conferite destinelor eroilor, supuși în mod absurd, într-o societate viciată, procesului ireversibil al anihilării personalității și voinței. *Pescăruşul* (Teatrul Bulandra) conține puncte de vedere noi, dar inconsecvent susținute de regie, Liviu Ciulei, oscilînd indecis între tradiție și tendința destrămării poeziei cehoviene în banal și în comic împins pînă la limita vulgarului. Printre premierele anului (*Oamenii cavernelor* de W. Saroyan, Teatrul Mic, *Cercul de cretă caucazian* de B. Brecht, Teatrul de Comedie), merită reținut spectacolul *Emigranții* de S. Mrozek, realizat de Al. Calpacci, la Teatrul de stat din Oradea, secția română. Tema dezrădăcinării este tratată cu o voită distanțare critică, ironică, sarcasmul acid nefiind însă lipsit de înțelegere sensibilă și gravitate.

★

În anul 1977, caracterizat în mod vizibil prin complexitatea inițiativelor culturale, o atenție deosebită se acordă sărbătoririi unor importante evenimente din istoria teatrului românesc sau unor acțiuni destinate creșterii calitative a creației. Luna ianuarie a fost marcată în București și Craiova de «Săptămîna I.L. Caragiale », omagiat la 125 ani de la naștere, cu o serie de spectacole însoțite de conferințe. La Craiova s-a aniversat, totodată, împlinirea a 90 de ani de la primul spectacol cu *O scrisoare pierdută* și 65 de ani de cînd, la inițiativa lui Emil Girlcanu, directorul teatrului în aceea perioadă, s-a instituit tradiția unei săptămîni dedicată marelui comediograf.

Multe manifestări importante au intrat acum în tradiție : «Primăvara culturală bucureșteană », «Săptămîna teatrelor din Moldova », la Botoșani, colocviul «Teatrul românesc și tradiția națională », de la Constanța, « Colocviul național despre arta comediei », la Galați. «Colocviul regizorilor din teatrele dramatice » de la Vaslui-Bîrlad s-a bucurat de aceeași largă participare. Dezbaterile ce l-au însoțit s-au desfășurat avînd ca bază de discuție spectacolele prezentate : *Da sau Nu* de Alexandru Ghelman, regia Brandy Barasch (Teatrul Național «V. Alecsandri », Iași) *Dezertorul* de Mihail Sorbul, regia și scenografia Magda Bordeianu (Teatrul «Mihai Eminescu »din Botoșani), *Nu sîntem îngeri* de Paul Ioachim, regia Cristian Nacu (Teatrul «V.I. Popa » Bîrlad), *Domnișoarea Iulia* de Strindberg, regia și scenografia Cristian Pepino (Teatrul dramatic «Bacovia », Bacău), *Muntele* de D.R. Popescu, regia Emil Mandric (Teatrul Tineretului Piatra Neamț), *Maria și copiii ei* de Oswaldo Dragun, regia Mircea Marin (Teatrul dramatic Brașov), *Emigranții* de S. Mrozek, regia Al. Calpacci (Teatrul de stat din Oradea secția română).

★

Sfîrșitul anului 1977 a înregistrat un important eveniment în viața noastră științfică : acordarea Premiului «I.L. Caragiale » al iAcademiei Republicii Socialiste România pe anul 1975 volumului de studii *Teatrul românesc contemporan 1944—1974*, realizat de colectivul de cercetări al sectorului de istoria teatrului din Institutul de istoria artei și de un grup de colaboratori externi, coordonarea fiind asigurată de dr. Simion Alterescu.

★

Tot în acest an, teatrul românesc a suferit pierderea ireparabilă a unor personalități reprezentative ale artei interpretative : Toma Caragiu și Eliza Petrăchescu — dispăruți în urma tragicului cutremur din luna martie —, Marioara Voiculescu, Marcel Anghelescu, Valeriu Valentineanu, Emil Botta, Kovacs György.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN STATELE UNITE. TEATRUL AMERICAN, AZI. PREOCUPĂRI ȘI TENDINȚE

Călătoria de studii in Statele Unite ale Americii a avut ca obiectiv surprinderea aspectelor esențiale ale vieții teatrale, in momentul de față una din laturile cele mai interesante reprezentînd-o relația realizator-spectator, care comportă multiple implicații de ordin artistic și, bineînțeles, financiar.

În fiecare oraș american există în prezent trupe profesioniste, activînd pe principii instituționalizate, în consecință alcătuindu-și un repertoriu adecvat sistemului comercial; dar mai activează aproximativ 100 de colective, răspîndite în 50 de orașe, propunîndu-și ceva mai mult decît să joace o piesă de succes. Sînt formații alcătuite din actori, unii provenind de la cele cîteva mari școli teatrale — printre care «Universitatea din Yale» și «Julliard School» din New York ocupă un loc de frunte — alții, amatori profesionalizîndu-se în timp, pe parcursul unei activități continue, în intenția de a-și alcătui un profil distinct, original: lansarea tinerilor dramaturgi, reprezentația dedicată copiilor, publicului de culoare sau celui muncitoresc de la periferia orașelor, consacrarea în dramaturgia shakespeariană, apelul incitant, politic, la dezbaterea evenimentelor și problemelor acute care preocupă lumea contemporană, decorsetarea de formele tradiționale . . .și am putea continua, căci fiecare dintre aceste grupări care joacă pentru un public restrîns, străbătînd neobosit, într-o singură stagiune chiar, America de la coasta de vest la cea de est sau fixîndu-se pentru puțin timp în *campus*-uri, are un animator, un trecut al său legat de momentul în care o anumită categorie de spectatori a început să-i înțeleagă intențiile, să le accepte, să i le solicite, în schimbul unui bilet, al cărui cost este cu puțin mai mare decît prețul unui tichet de metrou.

Diferențierea din punct de vedere economic între cele două categorii de teatru, dintre care ultimul urăște stabilitatea, rutina, locul comun — pasionant obiect de cercetare în cele trei luni ale vizitei mele — datează de cel puțin două decenii.

Studiile dedicate istoriei teatrului american (pe care am avut posibilitatea să le parcurg selectiv în două din marile biblioteci americane, a Universității din Bloomington, Indiana și «Biblioteca Congresului» din Washington) marchiază net începutul disocierilor de opinii, ruptura între teatrul comercial și cel de avangardă, numit simbolic off Broadway și off -off Broadway, în măsura în care creatori de prestigiu mondial ca Julian Beck, Judith Malina, Chaikin, Richard Schechner se îndepărtau de stridentele reclame ale spectacolelor din Manhattan, căutîndu-și spații de joc retrase, un public select, unde încercau să reînvie intactă acea magie a actului creator, arderea totală, sinceră și densă, cînd interpretul reușește să destrame, măcar pentru o oră, convenția acceptată în orice sală de spectacol tradițională. Starea de incandescență, de intensificare a emoțiilor nu este niciodată cunoscută de publicul de pe Broadway, unde la al II-lea, sau al III-lea balcon, își soarbe nestingherit paharul de coca-cola, sau își răsfoiește programul reprezentației, în semiobscuritatea unei săli în care orice întîrziat este politicos invitat să-și ocupe locul confortabil.

Aria cercetărilor nu s-a oprit numai la momentele devenirii istorice a teatrului american, de la începuturile sale pînă astăzi. Bibliografia a cuprins monografii de creatori, activitatea acestora în Europa, influența dramaturgiei și școlii engleze de teatru asupra celei americane. Interesant a fost, pentru mine, să cunosc modul de desfășurare a învățămîntului artistic, felul cum se pregătesc în domeniul regiei, actoriei, scenografiei viitorii aspiranți la titlul de doctor în istoria și teoria teatrului. Pînă la absolvirea facultății cu o durată de 4 ani, nu există o departajare a disciplinelor pentru viitorii creatori și teoreticieni. De la orele de improvizație — la care am fost invitată să asist (Universitatea de teatru din Bloomington) — sau de analiză complexă a unor texte clasice (susținute de prof. Kinzer, Jensen Smiley) studenții trec la elevatele prelegeri de istoria teatrului universal (prof. Brockett, autorul unor importante sinteze), american (prof. Meserve), rus și sovietic (prof. Bristow) sau la cele în care se discută forme și tipuri de piese, provenind din stiluri diverse, naturalism, expresionism, melodramă, absurd (prof. Smiley). Pe parcursul anilor de studii, preferințele se diferențiază. Cei care vor să se dedice carierei universitare sînt nevoiți să continue, la alt nivel, preocupările istorice și estetice. Sistemul este același în fiecare departament de teatru universitar, dintre care am mai avut prilejul să vizitez pe cel al «Universității Catolice» din Washington și «Julliard School» din New-York, ultimul condus de eminentul om de teatru Allan Schneider.

Un rezultat finit al activității universitare este producția diferiților ani de studiu, la care colaborează ca și în sistemul nostru de învățămînt, studenții altor clase, apelîndu-se pentru ilustrația muzicală și mișcare scenică la colegii școlilor de muzică (tot în Bloomington există un conservator de muzică clasică, operă, balet cu o veche tradiție, considerat ca fiind unul dintre cele mai reputate din lume).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu înseamnă însă că activitatea echipelor studenţeşti amatoare nu este tot atît de prodigioasă, poate mai efervescentă, mai bogată mai curajoasă în opţiuni, necunoscînd constringerea normelor şi calificativelor profesorale. Am asistat astfel, la Washington, la o manifestare, pe parcursul a două săptămîni, intitulată «Festivalul teatrelor universitare», la a IX-a ediţie, găzduit de «Kennedy Center». Spectacolele cu lucrarea originală a studentei Paula Vogel, *Meg* («Cornell University», Ithaca), *Povestiri pentru a fi spuse* de Oswaldo Dragun (spectacol jucat în limba spaniolă şi engleză, Universitatea din Texas), *Lear* de Edward Bond după Shakespeare (Universitatea din Alabama), au constituit evenimentele actualei ediţii, subvenţionate de «Kennedy Center» şi de o serie de companii industriale.

Una din preocupările pricipale, în afara lecturilor de bibliotecă, a participării la cursuri şi seminarii — unde am avut prilejul să prezint aspecte ale teatrului şi învăţămîntului din ţara noastră —, discuţiilor purtate cu profesorii şi unii din animatorii cîtorva reputate echipe şi şcoli de teatru («Arena Stage» şi «Folger Theater Group» din Washington, «Julliard School» din New-York) — a fost intensa participare la cele mai importante producţii artistice ale stagiunii 1976/1977.

Fără entuziasm sau calificative superlative, aprecierile criticii new-yorkeze situează *Equus*, ultima lucrare a dramaturgului englez Peter Shaffer, alături de muzicalul *Refren Coral (A Chorus line)*, la «Shubert Theater», printre cele mai recente reuşite de prestigiu ale Broadway-ului. *Equus* (regia: John Dexter, vedete: Anthony Perkins, Ralph Seymour) deţine în stragiunea 1976/1977 recordul încasărilor la «Helen Hayes Theater». Piesa lui Shaffer, considerată de cronicarii londonezi pe locul II printre creaţiile anului 1973, este interesantă pentru efervescenţa ideilor generate de opoziţia între raţiune şi nebunie (psihiatrul şi pacientul tînăr, frustrat de libertate şi inhibat de o atmosferă puritană). Tratată mai degrabă poetic decît teoretic, problema violenţei capătă dimensiuni lirico-melodramatice. Incontestabil, piesa aparţine tradiţiei. Faptul nu este lipsit de semnificaţie. Succesul unui asemenea text, care invită la meditaţie, indică, în pofida amestecului de stiluri şi de tendinţe din teatrul american contemporan, năzuinţa spre delectaţia intelectual stimulatoare, încrederea creatorilor în posibilităţile teatrului de a comunica cu publicul, de a-i incita fantezia prin idee şi mai puţin prin imagine. Prezenţa în repertoriu a lui Cehov şi a lui Gorki, alături de O'Neill şi Shakespeare, demonstrează, dealtfel, că teatrul nu se mai poate lipsi — după un deceniu de experimentări, uneori fertile — de adevărul psihologic.

★

Comentînd cu însufleţire *Azilul de noapte* de Gorki, în regia lui Liviu Ciulei, la «Arena Stage» din Washington, Allan Schneider afirma că meritul primordial al viziunii de ansamblu îl constituie tocmai acest «adevăr». Liviu Ciulei reaşează adevărul psihologic al eroilor piesei în contextul politic şi istoric, deschizînd, astfel, incursiunilor în lumea lăuntrică a personajelor largi posibilităţi de generalizare, accentuînd trainicele punţi de legătură cu adevărurile obiective. Considerînd, ca şi Peter Brook, că «teatrul trebuie să exprime realitatea la toate nivelurile ei», regizorul ajunge la concluzia că substanţa principală a realismului scenic contemporan este dialectica concretului, a realităţilor umane, cu toate implicaţiile care decurg, pe plan individual sau social. Viziunea realistă a lui Ciulei nu exclude diversitatea de particularităţi în portrete, culoarea epocii, nuanţa detaliului. Pentru «magnifica» montare a *Azilului* (cum o clarifica Richard Eder, cronicarul ziarului «New York Times»), scenograful Santo Loquasto a construit un decor care combină, într-un cerc închis, planul orizontal şi cel vertical, propunîndu-şi să realizeze o imagine simbol a însingurării în mijlocul colectivităţii, pentru cei aflaţi la periferia societăţii. Cutiile — pat, mizeria în care trăiesc laolaltă, ascunzîndu-se sub o grămadă de zdrenţe sordide, pensionarii azilului, constituie ambianţa pe care eroii, sub masca umorului şi a ironiei divagaţiilor cotidiene, vor să o ignore. Liviu Ciulei a ales dezbaterea etică, revelarea sensurilor ascunse ale vieţii şi explicarea atitudinilor caracteristice ale individului în societate. Marcat de o succesiune ritmică de tăceri şi izbucniri violente, de gînduri care se înfruntă sau se armonizează, luminat, pe alocuri, de un umor amar sau crud, spectacolul evocă, lucid, într-o adevărată simfonie a mişcării, o lume dispărută.

★

Cu *Agamemnon* de Eschil, la «Vivian Beaumont Theatre» (Lincoln Center), regizorul Andrei Şerban demonstrează, şi nu pentru prima oară, aptitudinea sa specială pentru vizualitatea textului, vocaţia desenului în spaţiu. Eveniment al sfîrşitului de stagiune, punerea în scenă are meritul de a accentua aspectul ritual magic şi legendar al dramei antice. Prosceniumul triunghiular, acoperit cu o plasă metalică, luminat din interior este utilizat pentru mişcările colective ale corului. Impresionante sînt precizia plasării şi deplasării în spaţiu a protagoniştilor, iluzia permanentă a mişcării, creată prin intermediul ansamblului, subliniind desăvîrşit caracterul hieratic şi religios al acţiunii, într-o varietate vizuală inventivă care a înlăturat riscul monotoniei şi imobilismul acestui gen de spectacol. Muzica, compusă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Elisabeth Swados, este destinată să amplifice magia cuvîntului și a straniilor ritualuri, săvîrșite cu sălbatică religiozitate. Concentrînd la maximum, eliminînd zbaterea disperată a eroilor între mînie și resemnare, regizorul construiește imagini umane rigide, de marionete neputincioase în fața destinului implacabil, desprinse parcă de pe anticele vase grecești, în compoziții plastice și picturale, rafinate coloristic și compozițional.

★

După mai mult de un deceniu de anticonformism, de experiment, după ce *happening*-ul sau spectacolele unor formații de prestigiu ca «Open Theater» și «Living Teater» au spus spectatorilor tot ce aveau de spus, teatrul american retrăiește, la alte dimensiuni, desigur, fenomenul căutării unui limbaj nou, pornind, de data aceasta, de la textul dramaturgului, oferit ca premisă de meditație deopotrivă artistului și publicului. Un text ambiguu ca *Cenușă (Ashes)* de David Rudkin (regia: Lynne Meadow), pus în scenă la «Public Theater» (New York Shakespeare Festival), dramă a deposedării și a însingurării în relațiile sociale și intime, conține subtile aluzii la situația politică a Irlandei. Scena goală, costumele, de o banalitate ostentativă, elementele de decor, precare, determină spectatorul să-și concentreze atenția și să participe afectiv la drama ratării vieții de familie. Fără să devină predominant politică, ultima parte a piesei motivează respingerea de către societate a celor doi eroi, Colin și Anne, interpretați de Brian Murray și Roberta Maxwell.

În aceleași dimensiuni, de nemijlocită actualitate, se situează spectacolele *Romeo și Julieta* (la «Circle in the Square», regia Theodor Mann), *Anna Christie* de O'Neill (la «National Theater» din Washington, cu Liv Ullmann în rolul titular), *O problemă serioasă* de Enid Bagnold (la «Blakstone Theater» din Chicago, în care eroina principală este interpretată de Katherine Hepburn). *Intoarcerea acasă (The Homecomming)* de H. Pinter, la «Classic Stage Company» din New York (regia Cristopher Martin, scenografia: David Chapman) se remarcă prin noile dimensiuni tragice acordate dramei. Acțiunea se desfășoară încet, cu pauze lungi, cu tăceri semnificative, pe un fundal unic — negru — creînd, împreună cu petele întunecate ale costumelor, în care predomină griul și negrul, o atmosferă apăsătoare și stingheritoare. Mișcările încete, rafinamentul detaliului gestic al interpreților punctează gradat și subtil drumul fără întoarcere al degradării umane.

★

Din nenumăratele căutări, din preocuparea de a găsi căi inedite și concrete de comunicare cu publicul, am ales doar cîteva exemple definitorii. Evident că am încercat să distingem ceea ce este valoare reală de ceea ce este facil, operînd diferențieri între îndrăznelile comercializante și un teatru de atitudine care își inventează reguli de joc originale, autentice. Trebuie să amintim, însă, că în prezent activează aproximativ o sută de formații profesioniste sau semiprofesioniste care nu urmăresc avantaje materiale (așa-zisele teatre «nonprofit») dintre care «La Mama ETC», «*The* Manhattan Project», «The Performance Group» sînt cunoscute și în Europa.

Teatrul off-off Broadway își desfășoară activitatea în săli improvizate și întreține relații nemercantile cu autorii, în cazul cînd nu optează aproape exclusiv pentru un repertoriu clasic, ca trupa «The Yale Repertory Theatre», apreciată pentru tradiția interpretării operei shakespeariene. Fără îndoială, cea mai bună realizare rămîne *Mutter Courage* de Brecht, la «The Performance Group», în regia cunoscutului om de teatru și teoretician Richard Schechner. În interiorul unui fost garaj, pe o schelă special construită de-a lungul pereților, regizorul plasează multiple focare de joc, obligînd în același timp și spectatorii să-și schimbe locurile, în momentul în care acțiunea se desfășoară în stradă. Prezența continuă a actorilor printre spectatori șochează (și place), dar ceva din dimensiunile și reverberațiile poetice ale piesei se pierde; excepție face un moment-simbol al întregului spectacol, scena antologică în care Mutter Courage și ceilalți eroi ai piesei se înlănțuie într-o rețea-capcană de chingi, sfori și cîrlige.

The New Roots, o antologie de texte off-off Broadway, prezentată de Kay Carney la «Women's Interart Center», *Vox Humana*, la «La Mama ETC» și *Vorbește Black Elk* de Christophor Sergel, la «Folger Theater Group» din Washington (istoria masacării indienilor în America primei jumătăți a secolului nostru) sînt doar palide eforturi de a nu pierde pasul «modei».

Facem, în încheiere, mențiune asupra «noutăților» propriu zise ale teatrului new-yorkez. *The B. Beaver Animation* (text și regie: Lee Breuer, la Teatrul «Mabou Mines» — New York Shakespeare Festival) este o insolită parodie a spiritului negativ, destructiv, a inteligenței antiumane într-o combinație de imagini baroce, în metamorfoză perpetuă de un comic irezistibil, absurd. Vizual, inspirația realizatorului amintește de filmele de animație cu forme nonfigurative într-o continuă modificare în spațiu a contururilor și a volumelor. Cartea minunilor (*The Book of Splendors*), spectacol semnat de Richard Foreman la «Onthological Histeric Theater», inventează foarte mult, cu un real talent pentru caligrafia grotescă. Limbajul scenic are aici, ca dominantă, straniul și uritul,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și este fățiș dezinteresat de realitatea imediat perceptibilă. Locul, timpul, viața de fiecare zi sînt accidente care îmbracă într-o carcasă de evenimente istovitoarea căutare a fericirii. Spectacolul apare ca o complicată rețea de incidente de fapte neînsemnate, cu repercusiuni în subconștient, în relațiile dintre individualități. Regizorul evidențiază, prin mijloacele concretului senzorial, încărcătura ascunsă a stărilor obsesive, teama, întrepătrunderea teritoriului lucidității cu acela al impulsurilor instinctuale. Personajele lui Foreman alcătuiesc o lume de panopticum, cu mișcări automate, dictate de factori străini rațiunii, o lume haotică, pictată în groase tușe expresioniste, în care recunoaștem mișcările și gestica personajelor filmelor mute ale anilor '20. Sugestia trimiterii în timp nu este întîmplătoare. Nu poate fi omisă asociația acestui univers de basm absurd, policrom și contrafăcut, cu artificialitatea unei lumi pe care doar războiul avea să o readucă la realitate.

Diversitatea de aspecte pe care am încercat să o marchez în preocupările oamenilor de teatru americani nu se rezumă la ceea ce se poate vedea pe scenă. Neîndoielnic, din punct de vedere cantitativ și calitativ, teatrul profesionist « nonprofit » constituie forța principală în domeniul artei spectacolului. Cred, însă, că evoluția teatrului de pe Broadway, a celui off sau off, off Broadway și cine știe, poate, în curînd, și off, off, off Broadway, merită aceeași recunoaștere.

MEDEEA IONESCU

VIAȚA MUZICALĂ BUCUREȘTEANĂ

Pusă sub semnul Festivalului « Cîntarea României », a emulației și confruntării forțelor artistice din întreaga țară, precum și al întîlnirii internaționale ce a reunit în « Festivalul european al prieteniei » creatori și interpreți de renume de pe două continente, viața muzicală bucureșteană în 1977 a cunoscut momente de mare efervescență. Evenimentul — ferment binefăcător al vieții artistice — a punctat la scurte intervale defășurarea vieții muzicale cotidiene, aducînd un plus de emoție și entuziasm. El a luat ipostaze diverse, căci eveniment nu înseamnă numai apariția vreunei vedete internaționale, ci termenul acoperă o sferă mult mai largă prin implicațiile estetice, educative, de perspectivă pe care le conține. Astfel, evenimente pot fi considerate, prin maturitatea concepției repertoriale pe care o vădesc, integralele sau ciclurile unitare — fie că este vorba de un ciclu schubertian (« Călătoria de iarnă » — — Gheorghe Crăsnaru și Valentin Gheorghiu), de Sonatele pentru vioară și pian de Brahms (Angela Gavrilă Dieterle și Albert Guttman), de opera pentru pian a lui Ravel (Alexandru Preda) sau de exemplarul act artistic pe care îl constituie « Antologia artei vocale » prezentată în douăzeci de recitaluri de Martha Kessler. După cum audiția, de mult așteptată, a capodoperei lui Bach, *Matthäuspassion* (Filarmonica « George Enescu » — dirijor : Mircea Cristescu, soliști : Valentin Teodorian, Gheorghe Crăsnaru, Emilia Petrescu, Martha Kessler) a atins și ea cota evenimentului. Nu mai puțin au atras un public numeros ciclul de patru concerte date de Ion Voicu în calitate de solist și de conducător al formației de cameră « București », cele două versiuni ale Simfoniei a IX-a de Beethoven prezentate la Radioteleviziune și Filarmonică de Iosif Conta sau viziunea originală asupra concertelor pentru clavecin de Bach propusă de Anatol Vieru.

În acest context se înscrie și apariția pe podiumul de concert a numeroase creații românești noi deosebit de valoroase prin relieful lor artistic, prin expresie și prin larga varietate a predilecțiilor stilistice. Această înflorire a creației s-a oglindit în numărul mare (circa 100) de lucrări înscrise la concursul de creație din cadrul Festivalului « Cîntarea României » precum și în palmaresul bogat, dar sever drămuit, de premii ce au răsplătit cele mai prețioase realizări. Aș menționa doar cîteva din lunga listă de opere laureate : *Simfonia a XI-a « Sarmizegetusa »* de Wilhelm Berger, opera *Iona* de Anatol Vieru, *Concertul pentru suflători și percuție* de Ștefan Niculescu, oratoriul *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu, *Cvartetul de coarde nr. 3* de Tudor Ciortea, *Elegia* pentru cvartet de coarde de Zeno Vancea, opereta *Eternele iubiri* de George Grigoriu etc.

Sugestiile oferite de aniversările importante serbate anul acesta pe plan național au constituit substanța inspiratoare pentru o serie de lucrări, dintre care s-au remarcat îndeosebi : cantata *Eroii de la Plevna* de Nicolae Brînduș, *Chemări '77* de Dumitru Capoianu, cantata *România vremurilor înalte* de Mihai Moldovan, cantata *« 1877 »* de Doru Popovici, *Simfonia a II-a « Independența »* de Adrian Rațiu, *Simfonia « 1907 »* de Dumitru Bughici etc.

Eforturile, entuziasmul, înaltul profesionalism care au caracterizat participarea formațiilor simfonice angrenate în Festival și în prezentarea creației contemporane românești au constituit — în etapa finală — o adevărată microstagiune a colectivelor simfonice din centrele țării, în capitală. Astfel, publicul bucureștean a avut prilejul — și chiar surpriza în unele cazuri — de a veni în contact cu formații de remarcabilă ținută, ce au tălmăcit partiturile cu dezinvoltură, putere de convingere, fantezie și personalitate. Și dacă valoarea Filarmonicii din Cluj-Napoca este bine cunoscută, s-a vădit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acum că și Filarmonicile din Brașov și Iași se situează la un nivel calitativ remarcabil!

În aceeași politică de încurajare a talentelor, de stimulare a tuturor energiilor creatoare se înscrie și acțiunea susținută cu consecvență și responsabilitate, dar și cu înțelegere și generozitate pentru promovarea tinerilor interepreți. În forme organizate ca ciclurile intitulate «După amiezele muzicale ale tineretului», «Speranțe ale baghetei», «Tribuna tinerilor dirijori» (ultimele două părăsite de la o vreme), sau în programări curente, se face o adevărată operă de edificare a viitorului muzicii românești. Tineri soliști deosebit de dotați ca violoniștii Petre Csaba, Magda Sîrbu, Angela Gavrilă Dieterle, Mihaela Martin, Liliana Ciulei, pianiștii Cristian Beldi, Alexandru Preda, Ilinca Dumitrescu, Dan Atanasiu, Iosif Ion Prunner, Andrei Tănăsescu, violonceliștii Mirel Iancovici, Dorel Fodoreanu, George Georgescu, dirijorii Mădălin Voicu, Horia Andreescu, Cristian Brâncuși, Răzvan Cernat, harpistul Ion Ivan Roncea etc. au avut prilejul să se manifeste și în această stagiune, suscitînd aprecieri unanime.

După ce în cursul stagiunii avusesem ocazia să trăim momente de intensă emoție artistică ascultîndu-i pe Peter Schreier (acompaniat de Rudolf Dunkel) într-o zguduitoare interpretare a ciclului «Frumoasa morăriță» de Schubert, pe Henryk Szeryng în concertele de Brahms și Beethoven, pe Dimitri Bașkirov în postura de interpret al muzicii lui Mozart, sau să asistăm la o originală seară de muzică cu formația franceză «Ars antiqua», după închiderea stagiunii, între 12 și 19 iulie 1977, sălile de concert și-au redeschis porțile pentru a reuni personalități prestigioase din două continente într-o adevărată sărbătoare a muzicii — Festivalul european al prieteniei. E suficient să amintim de concertele orchestrei simfonice a Academiei Santa Cecilia din Roma sub bagheta lui Carlo Maria Giulini, ale orchestrei de cameră din Wallonia însuflețită de violonista Lola Bobescu, de excepționalul spectacol cu *Hovanscina* de Musorgski al ansamblului Teatrului academic de stat de operă și balet al R.S.S. Ucrainiană «T. G. Sevcenko», de apariția lui Roberto Benzi la pupitrul Filarmonicii noastre, de Grupul folcloric vocal-instrumental din R. P. Ungară pentru a avea o imagine a strălucirii acestei manifestări, și, bineînțeles, și de prezența foarte remarcată a artiștilor români, printre care cvartetele «Academica» și «Napoca» au înregistrat succese notabile.

★

Viața muzicologică a cunoscut și ea în 1977 evenimente pe care momentele importante ale anului care s-a scurs și-au pus amprenta. Sesiunile științifice care alătură toate generațiile de muzicieni, de la studenți pînă la maeștri, într-o confruntare de idei puse sub semnul efortului comun de a aprofunda problemele teoretice ale muzicii, aspectele ei estetice, analitice etc., au devenit o bună tradiție.

Astfel, Conservatorul «Ciprian Porumbescu» a organizat în aprilie 1977 o sesiune științifică și artistică dedicată centenarului independenței și comemorării răscoalei din 1907, care a subliniat în numeroase comunicări elanul creator trezit de marile momente ale istoriei atît în epocă cît și ecoul lor în creația contemporană.

O a doua sesiune (în decembrie 1977) care a pus în valoare forțele muzicologice aparținînd conservatorului, Institutului de istoria artei, Uniunii compozitorilor și Cenaclului tinerilor mizicologi «George Breazul», înființat de curînd pe lîngă Uniune, a fost dedicată Conferinței naționale a partidului și a pus în discuție numeroase probleme ale creației, interpretării, cercetării, pedagogiei muzicale etc. contemporane românești.

Sub egida Secției de istoria și teoria literaturii și artei a Academiei de Științe Sociale și Politice s-a dezbătut (în noiembrie 1977) de către specialiști de prestigiu din domeniul istoriei muzicii românești tema «Dimensiuni europene ale muzicii medievale românești și rolul ei în spațiul cultural sud-est european». S-au prezentat puncte de vedere noi asupra unor zone și aspecte ale culturii muzicale românești vechi. S-a subliniat valoarea artistică și continuitatea acestei culturi, necesitatea stringentă a studierii și valorificării ei.

ELENA ZOTTOVICEANU

•

FILM–FILMOLOGIE

Resemnîndu-ne în fața evidenței, trebuie să constatăm că stagiunea '77 n-a fost una de vîrf, mai cu seamă dacă o comparăm cu cea precedentă, marcată de cel puțin două opere de referință ale filmologiei române: *Tănase Scatiu* (Dan Pița) și *Dincolo de pod* (Mircea Veroiu). Așa cum roadele secerișului depind de capriciile cerului, și traiectoria artistică a unei cinematografii naționale e supusă neprevăzutului, fluctuațiilor.

1977 a însemnat pentru cineaștii noștri un an de muncă, de eforturi dar și un an împovărat de doliu. Năprasnicul cutremur din 4 martie a zdruncinat pînă în temelii ritmul de existență al întregii națiuni și cinematografia a plătit la rîndul ei un greu tribut, dacă ar fi numai să amintim că în acel spasm cataleptic al măruntaielor pămîntului printre miile de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

victime inocente s-au numărat și marele actor Toma Caragiu, inegalabila tragediană Eliza Petrăchescu, unul din cei mai rafinați scenografi ai noștri, arhitectul Liviu Popa, scriitorul Alexandru Ivasiuc și tînărul regizor de televiziune Alexandru Bocănet.

Acesta din urmă tocmai își încheiase lung metrajul de debut pentru marele ecran, comedia muzicală *Gloria nu cîntă*. Prima proiecție pentru presă urma să aibă loc a doua zi. A doua zi după cutremurul în care Bocănet și-a pierdut viața. Dar jocul crud al destinului nu s-a oprit aici. Rolul principal al filmului fusese încredințat lui Toma Caragiu și, în seara cataclismului, Alexandru Bocănet s-a abătut pentru cîteva clipe pe la bunul său prieten și colaborator Toma, Nea Tomiță cum îi spunea toată lumea. Și-a lăsat mașina în fața casei, cu cheile în contact. Se grăbea ... Aveau să fie dezgropați de sub dărîmături trei zile mai tîrziu, de nerecunoscut, strîns îmbrățișați, ca și cum în ultima secundă fiecare din cei doi prieteni ar fi încercat zadarnic să-l apere pe celălalt ...

Dar să revenim la filmul *Gloria nu cîntă*, comedie muzicală brodată pe tema participării artiștilor amatori dintr-un mic oraș la un concurs de creație organizat la scară națională de televiziune. Succesul repurtat de această agreabilă farandolă de imagini și cîntece în rîndurile criticii și ale publicului este cea mai bună dovadă că talentul lui Alexandru Bocănet știuse să facă saltul de la cerințele micului ecran la rigorile compoziției cinematografice. Bocănet era menit fără îndoială unei cariere filmice de anvergură. Soarta a vrut însă altfel ...

POVEȘTI, AVENTURI, ÎMPUȘCĂTURI

Dacă stagiunile precedente au fost dominate rînd pe rînd de fresca istorică, de filmul de autor sau de subiecte inspirate direct din realitățile contemporane, de astă dată, cu rare excepții, cineaștii și-au propus ca principal țel să dea satisfacție măriei sale publicului. În *Povestea dragostei*, cu fantezia lui scotocitoare, Ion Popescu Gopo a interpretat într-o neașteptată cheie *science fiction* binecunoscutul basm al lui Ion Creangă *Povestea porcului*. Rezultatul este o feerie muzicală «pentru copii de la 7 la 77 de ani», cum precizează genericul. Iată deci că 21 de ani după premiul *Palme d'Or* obținut la Cannes pentru *Scurtă istorie*, Gopo se încăpățînează mai departe să trădeze scurt metrajul de desen animat de dragul lung-metrajului cu actori, cu toate că noua pasiune n-a mai rodit capodopere. E drept că de astă dată el a încercat să mulțumească pe toată lumea, integrînd în cadrul acțiunii și personaje de desen animat ca să ne istorisească, pe un ton destul de amuzant, aventurile unui cuplu de bătrîni care înfiază și crește un copil găsit, fără să bănuie că e vorba nici mai mult nici mai puțin de un pui de extraterestru rătăcit în timpul unei plimbări cu părinții la bordul unei ... farfurii zburătoare. Iată deci că în flăcăul îmbrăcat în piele de porc din povestea lui Creangă, regizorul a văzut un «ozenist». Această obsesie a cosmosului, prezentă dealtfel în toate celelalte filme ale lui Gopo, conferă *Povestei dragostei* un farmec aparte, care ne îndeamnă să-i regretăm cu atît mai mult incertitudinea stilistică.

O altă poveste a lui Ion Creangă, «Capra cu trei iezi», a slujit drept pretext Elisabetei Bostan pentru o somptuoasă superproducție turnată în colaborare cu studiourile din Franța și Uniunea Sovietică. Recunoscută pe plan mondial ca specialistă a filmelor destinate celor mici, Elisabeta Bostan narează cu nerv conflictul care opune capra și cei trei iezi lupului cel rău, sub privirile complice ale celorlalte vietăți din ogrăzile vecine și din pădure . Superbele măști zoomorfe create de Max Factor, perucile multicolore semnate de Alexandre, muzica lui Temistocle Popa și Gérard Bourgeois, ca și prezența stelelor baletului sovietic pe ghiață conferă filmului *Ma-ma* un caracter de *super-show* muzical deopotrivă pe gustul copiilor și al părinților care își însoțesc odraslele la cinematograf.

Adevărul e că micii spectatori au fost răsfățați în această stagiune, oferindu-li-se nu unul ci mai multe filme. Celor mai sus amintite li se adaugă *Misterul lui Herodot*, în care intențiile pedagogice ale regizoarei Geta Turnavski sînt abil mascate îndărătul unei drame polițiste. Doi liceeni descoperă întîmplător cîteva documente vechi și incitați de cele citite acolo pornesc în mare taină în căutarea vestigiilor cetății daco-romane care, pare-se, existase în vecinătarea orășelului lor, o descoperă într-adevăr dar sînt cît pe ce să plătească cu viața temerara expediție în clipa cînd o surpare de teren îi face prizonierii ruinelor.

Înainte de a continua succinta noastră trecere în revistă, înainte de a comenta filmul lui Mircea Drăgan *Cuibul Salamandrelor*, credem că se cuvine să remarcăm un paradox caracteristic de cîtăva vreme producției autohtone. În principiu e de presupus că pe ce trec anii un cineast se simte mai în putere, pregătit săabordeze teme mereu mai ambițioase. Or, în practică asistăm la un fenomen invers. Noile generații, cincaștii tineri, uneori chiar debutanții, sînt cei care înfruntă subiectele de anvergură, încercînd totodată să găsească noi modalități de exprimare stilistică, în timp ce marea majoritate a cineaștrilor din generația 1950—1960 se refugiază în realizări comerciale, ca să nu le spunem facile. Poate că cel mai elocvent este cazul lui Mircea Drăgan. Cîndva autor al unor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

riguroase fresce epice ca *Setea* (1961) sau *Lupeni 29*, rămase ca repere semnificative și în cadrul filmografiei naționale, astăzi el nu-și mai propune nimic altceva în *Cuibul Salamandrelor*, decît să ofere spectatorilor săi un ceas și jumătate de întîmplări palpitante. Scenariul imaginat de Ioan Grigorescu continuă de fapt acțiunea din filmul lor precedent *Explozia*, din care reia cîteva personaje, în speță vajnicul Salamandră și echipa sa de tehnicieni specializați în stingerea sondelor în erupție. Cadrul nu mai este autohton ci exotic: Salamandră și ai lui au fost solicitați de o exploatare petrolieră din Nordul Africii unde, cot la cot cu un alt mare specialist american, vor sfîrși prin a veni de hac vîlvătaiei iscate de pe urma sabotajului pus la cale de o societate transnațională. Turnat în Maroc, cu o distribuție internațională care i-a reunit sub același generic pe Stuart Whitman și Florin Piersic, pe Tony Kendall și Gheorghe Dinică, *Cuibul Salamandrelor* a făcut încasări record. Dar oare numai asta trebuie să pretindem unei opere cinematografice?

Din aceeași perspectivă putem afirma că *Impușcături sub clar de lună* al lui Mircea Mureșan, același care în 1966 obținuse la Cannes Premiul «Opera Prima» pentru realismul teluric al filmului său *Răscoala*, nu este decît un modest film polițist, în ciuda interpretării admirabile a întregii echipe de actori.

Decepții au existat ce-i drept și în tabăra cineaștilor tineri. După admirabilul său film de debut *Zidul* — evocarea poetică a unui episod din lupta anti-fascistă — publicul și critica au așteptat cu îndreptățită curiozitate noua realizare a lui Constantin Vaeni, *Buzduganul cu trei peceți*, cu atît mai mult cu cît este vorba de o superproducție istorică, gen nu tocmai pe potriva temperamentului artistic al acestui regizor. Vaeni și scenaristul Eugen Mandric și-au propus un țel mai mult decît ambițios: acela de a relua — la numai șapte ani după filmul *Mihai Viteazul*, semnat de Sergiu Nicolaescu după un scenariu de Titus Popovici — personajul marelui domnitor care prin faptele sale de arme, dublate de inteligență politică a izbutit să reunească vremelnic, în 1600, sub același stindard, cele trei provincii române — Moldova, Valahia și Transilvania — împlinind astfel năzuința milenară a românilor aflați de-o parte și de cealaltă a Carpaților. Reluarea lui Eugen Mandric și Constantin Vaeni n-a însemnat însă un *remake* ci încercarea de a depăși prima versiune cinematografică a destinului lui Mihai Viteazul printr-o aprofundare a traiectoriei lui politice, printr-o mai accentuată contemporaneizare a sensului istoriei. Din păcate însă prolixitatea scenariului și structura excesiv de livrescă a acestuia nu i-au permis lui Constantin Vaeni să răspundă așteptărilor noastre la nivelul talentului său. Poate că și el s-a pripit făcînd saltul de la realism poetic la filozofia istoriei înainte să aibă toate datele necesare.

În aceste condiții, cel mai interesant film al anului rămîne *Iarba verde de acasă*, debutul unui tînăr critic de cinema, Stere Gulea, care în urmă cu cîțiva ani semnase lalolaltă cu colegul său de promoție Andrei Cătălin Băleanu o fulgurantă adaptare pentru televiziune a romanului lui Mateiu Caragiale *Craii de Curtea Veche*. Pentru prima dată deci în postură de realizator independent, Gulea a pornit de la un scenariu al scriitorului Sorin Titel, din substanța căruia, cu sobrietate și un remarcabil simț al elipsei, a construit un eseu poetic despre singurătatea unui tînăr matematician, reîntors în satul natal ca un răspuns polemic la «lumea orașului» unde a refuzat să-și plătească ascensiunea socială printr-un compromis, ca să descopere că și aici se simte străin, pentru că între timp universul lui interior nu mai corespunde cu cel al mediului copilăriei spre care a revenit într-un elan nostalgic.

Iarba verde de acasă, peste ale cărui imagini plutește permanent un abur de tristețe, nu este numai un excelent debut al lui Stere Gulea ci și unul din cele mai interesante filme de actualitate apărute în ultima vreme. Faptul nu e de natură să ne mire căci, printr-o firească dialectică, o nouă generație de cineaști, aceea a lui Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Constantin Vaeni, Cristiana Nicolae, Maria Callas etc., domină indiscutabil cinematograful românesc. De talentul și curajul lor artistic depinde în bună măsură destinul acestuia în viitor.

FESTIVALUL FILMULUI PENTRU TINERET DE LA COSTINEȘTI

Și pentru că ne-am referit la noua generație de cineaști trebuie neapărat să amintim că la începutul lunii septembrie, pe țărmul Mării Negre, la Costinești, s-a desfășurat, sub egida Consiliului Culturii și al Educației Socialiste și a Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, prima ediție a Festivalului național al filmului pentru tineret. Timp de o săptămînă la țărmul Euxin, în decorul uriașului Complex turistic pentru tineret de la Costinești și-au dat întîlnire cu publicul cele mai bune filme realizate *de* și *pentru* tineri. Această manifestare, întîmpinată cu un extraordinar entuziasm de spectatori, a demonstrat încă o dată, dacă mai era nevoie, existența unui nou val de regizori ale căror filme se remarcă prin voința unui discurs cît mai veridic, exprimat într-un limbaj cinematografic suplu și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

novator. În cele şapte zile ale Festivalului, tinerii aflaţi în vacanţă la Costineşti, au avut privilegiul de a vedea o selecţie de lung metraje şi de filme de diplomă ale regizorilor Dan Piţa, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Constantin Vaeni, Cristiana Nicolae, Mircea Moldovan, Maria Callas Dinescu, precum şi o suită de scurt metraje documentare şi de animaţie. Palmaresul conferit în urma opţiunilor exprimate de spectatori pe baza unor buletine de vot a recompensat efortul tinerilor cineaşti: Premiul pentru cel mai bun film: *Cursa* (regia Mircea Daneliuc); Premiul pentru cel mai interesant subiect: *Zidul* (scenariu Dumitru Carabăţ, regia Constantin Vaeni); Premiul pentru interpretare feminină: Tora Vasilescu *(Cursa)*; Premiul pentru interpretare masculină: Mircea Diaconu *(Filip cel bun)*; Pemiul pentru muzică: Cornelia Tăutu *(Zidul)*; Premiul pentru imagine: Cornel Diaconu, Dumitru Costache Fony *(De bună voie şi nesilit de nimeni)*.

MANUELA GHEORGHIU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

TUDOR VIANU,
Scrieri despre teatru,
Bucureşti, Editura «Eminescu», 1977, 416 p.

Tudor Vianu a fost unul dintre cei mai reprezentativi oameni de cultură ai secolului al XX-lea. Personalitate multilaterală — distins profesor universitar, admirabil pedagog, capabil să inspire exemplu, profund exeget literar, erudit cunoscător al artei — a abordat constant, dar din păcate cu intermitenţe, şi domeniul teatrului. Recentul volum pune în lumină această preocupare de seamă, structura în opt secţiuni (*Arta actorului*, *Addenda la «Arta actorului»*, *Starea «apollinică» şi «dionisiacă»*, *Forme ale receptării şi ale spectacolului*, *File din istoria teatrului românesc*, *Portrete*, *Lumea ca teatru*, *Cronici dramatice*), fiecare subliniind datele definitorii ale domeniului investigat, aspectele de nuanţă şi de subtilitate, înlesnind apropierea problemelor.

Ca orice ediţie alcătuită de altcineva decît de autorul scrierilor, şi aceasta are avantaje şi dezavantaje. Avantaje privind includerea unor articole pe care autorul poate nu le-ar fi găsit semnificative, dar ele se dovedesc viabile, şi dezavantaje legate de faptul că puţini se vor declara satisfăcuţi de viziunea propusă de redactor. Adevărul este că volumul aşa cum a fost el gîndit îşi justifică existenţa. Şi nu e puţin.

Capitolul consacrat *Artei actorului* nu e numai o dezbatere teoretică a problemelor esenţiale, ci şi un ajutor practic pus la îndemîna profesioniştilor scenei. Aceştia găsesc în el calea sau căile de apropiere atît de piesa de teatru, cît şi de personajul dramatic, după cum este şi un mijloc de a surprinde resorturile sufleteşti ale interpretării.

Starea «apollinică» şi «dionisiacă» (înmănunchind doar două articole: *Schopenhauer şi Nietzsche*, *Arta şi jocul*) pune în discuţie concepte estetice de remarcabilă importanţă, a căror clarificare contribuie în mare măsură la înţelegerea artei în general.

Tot de aspectele iniţierii în cunoaşterea artei teatrale ţin majoritatea studiilor din capitolul *Forme ale receptării şi ale spectacolului*: *Citire şi privire*, *Citire şi recitare*, *Publicul literar*, *A privi*, *Spectacolul*, *Balet* sînt titluri care comunică o bogată informaţie, îndelung decantată.

Istoria teatrului românesc a constituit un prilej de revenire a autorului, o revenire avînd aceeaşi semnificaţie pe care Gea o avea pentru Anteu. Eseurile consacrate lui Caragiale, lui Eminescu, lui Macedonski, lui Sorbul, lui Blaga, portretele închinate lui Nottara, Ion Marin Sadoveanu, Ion Sava şi Camil Petrescu (*Despărţirea de Camil* şi *Tinereţea lui Camil*) întregesc imaginea despre un om preocupat cu pasiune de teatru.

O secţiune de rezistenţă a volumului este reprezentată de *Lumea ca teatru*. Sînt evocate aici preocupări ca: tema poetică a lumii ca teatru, etapele bătăliei shakespeariene (poziţia lui Voltaire, revirimentul shakespearian în Anglia, Shakespeare în Franţa şi în Germania), Shakespeare ca poet al Renaşterii, Shakespeare şi antropologia Renaşterii, umanitatea lui Shakespeare, patosul adevărului în *Oedip* şi *Hamlet*, Antoniu şi Cleopatra, *Falstaff*, Eminescu şi Shakespeare, *Faust*, Goethe — poet dramatic, Hugo şi teatrul, Henrik Ibsen şi idealurile moderne, arta poetică a lui Cehov.

Ultima parte este acordată cronicilor dramatice din perioada 1918—1936 (de exemplu, *Heidelbergul de altădată*, *Hamlet*, *Vocea actorului Moissi*, *«Umbra» de Vasile Voiculescu*) şi din 1956—1957 (*Cei trei muşchetari*, *Despot-Vodă*, *Plicul*, *Mătrăguna*, *Domnişoara Nastasia*, *Bunbury*, *Blestematele fantome*, *Femeia îndărătnică*, *Tache*, *Ianke şi Cadîr*, *Doctorul Faust vrăjitor*, *Reţeta fericirii*, *Institutorii*, *Ovidiu*).

Privire cuprinzătoare asupra unei activităţi, mai bine zis a unui *destin* exemplar de om de cultură, cartea dedicată scrierilor despre teatru datorate lui Tudor Vianu e un punct de reper asupra teatrologiei româneşti înscrisă în patrimoniul universal al civilizaţiei.

EUGEN NICOARĂ

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 195—211, BUCUREŞTI, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VICTOR ION POPA,
Mic îndreptar de teatru,
Bucureşti, Editura « Eminescu »,
1977, 392 p. (Colecţia « Masca »).

Pînă acum, dintre regizorii animatori ai teatrului nostru modern, care, nu numai prin fapta scenică şi organizatorică, dar şi prin scrisul lor competent, mereu informat, au demonstrat atitudine critică, un ideal artistic şi multă îndîrjire în ceea ce afirmau şi voiau să realizeze — dintre toţi aceştia, posteritatea editorială pare să fi fost mai darnică şi atentă cu Victor Ion Popa. Retipărirea — — în volum — a articolelor sau a interviurilor rămase prin paginile revistelor şi gazetelor de la A. Davila sau Ion Sava întîrzie încă. După culegerea de acum cîţiva ani, *Scrieri despre teatru* (îngrijită şi prefaţată de Vicu Mîndra cu concursul substanţial al lui Sorin Popa), o altă apariţie, *Mic îndreptar de teatru*, vine să completeze şi să reimpună în actualitatea vieţii noastre culturale importanţa poziţiei şi preocupărilor teoretice ale acelui om de teatru multilateral, neobosit în întreaga sa activitate, care a fost Victor Ion Popa. Pentru noua carte trebuie să-i fim recunoscători lui Virgil Petrovici, care a efectuat cu sîrguinţă şi probitate ştiinţifică o documentare de mari proporţii, citind sau recitind sute de articole, studii, interviuri, conferinţe ş.a., a selecţionat şi ordonat materialul obţinut în funcţie de suita dialectică a ideilor, de explicarea şi conjugarea lor într-un tablou elocvent pentru contribuţia lui Victor Ion Popa la gîndirea teatrală românească dintre cele două războaie mondiale. Este o contribuţie vădit programatică, strîns legată de necesităţile actului scenic, aşa cum apare şi din acest *Mic îndreptar de teatru*, cuprinzătoare antologie avînd ca motiv principal publicarea unui text, astăzi parţial inedit, consacrat la vremea sa îndrumării celor care se simt atraşi de teatru şi vor să-l practice în diferitele sale domenii, corelate de spectacol. Titlul, bine găsit, se referă, ni se pare, şi la dorinţa — împlinită — a editorului de azi de a evidenţia prin cele şase secţiuni ale volumului ideile directoare, crezul artistic, îndreptar consecvent în activitatea regizorului animator, şi să-i traseze astfel portretul spiritual complex, să-i sublinieze însemnătatea sa actuală.

O primă secţiune, intitulată *Mărturii de credinţă*, aduce, atît prin substanţă cît şi prin modul de punere în pagină, un Victor Ion Popa « par lui-même » : « această înlănţuire de texte disparate a permis o triere < ... > cît mai judicioasă şi mai echilibrată a unor idei majore asupra cărora Victor Ion Popa s-a oprit cu deosebită stăruinţă în multe din scrierele sale ». Este meritul editorului de a fi reuşit să releve nu numai valoarea ideilor teatrale, dar şi existenţa lor manifestă în cuprinsul a numeroase texte, complinirea acestora, semnificaţia unor reluări, dezvoltările cunoscute în timp, determinate de meditarea experienţei regizorale acumulate.

Cronologia activităţii teatrale înregistrează evenimente « pur scenice » ale biografiei animatorului, încă de la începuturile adolescentine, pentru a consemna apoi aproape fiecare montare cu distribuţia ei, schimbările de teatru, diversele acţiuni şi contribuţii de prestigiu — alcătuindu-se de astă dată un « îndreptar » de real folos cercetătorilor interesaţi de epocă.

Cîteva pagini de evocare — scrise cu nestinsă preţuire şi caldă afecţiune de G. M. Zamfirescu, Ion Sava, Radu Beligan, Irina Răchiţeanu, Mircea Ştefănescu — vin să întregească cu trăsături de viaţă concretă, de comportament definitoriu, imaginea regizorului şi omului Victor Ion Popa.

Textul ce dă titlul volumului, *Îndreptarul* propriu-zis — scris probabil în 1943 şi aflat astăzi în fondul Muzeului Teatrului Naţional din Bucureşti — împărtăşeşte consideraţii de principiu împletite cu îndrumări utile, la obiect, într-un evantai de preocupări, fireşti pentru o echipă de amatori care ar trece la realizarea unui spectacol : de la dotarea clădirii de teatru (sala şi anexele ei, scena, podium-ul, lumina) la condiţiile teatrului în aer liber ; de la alegerea repertoriului la unele probleme de regie (studiul piesei, cristalizarea viziunii scenice, alcătuirea distribuţiei, caietul regizoral), de interpretare (stilurile jocului actoricesc, mişcarea în scenă, mimica), de scenografie (cum se lucrează decorul)... Textul îşi păstrează şi astăzi interesul, iar editorul îl însoţeşte cu un grupaj de scrieri, extinzînd preocupările specializate ale *Îndreptarului*, care se arată o parte integrantă dintr-o activitate culturală de orizont larg, susţinută cu responsabilitate deopotrivă civică şi profesională.

Aşa cum îl înfăţişează postfaţa lui Virgil Petrovici, acest animator al artei spectacolului românesc — de la dramaturgia debutantă la tînăra interpretare — punea permanent în lumină problemele şi realitatea specifică a teatrului nostru, cu caracteristicile sale naţionale, con-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sidera spectacolul ca o sinteză de arte, ca o artă « integrală », ceea ce îi conferă resurse proprii, incomparabile, de expresivitate pentru îndeplinirea misiunii sale de « pedagog social », determinate de posibilităţile de receptare ale publicului.

Multilateralitatea activităţii teatrale, de vastă perspectivă culturală, depuse de Victor Ion Popa, îşi are explicaţia în nevoia acestuia de a interveni şi limpezi problemele, printr-o abordare sistematică, în totalitatea lor inseparabilă.

MARGARETA ANDREESCU

Teatrul proletar din România,

Bucureşti, Editura « Meridiane », 1977, 224 p.

Cunoscut prea puţin — acum ne dăm seama —, prezentat sporadic şi fragmentar, teatrul proletar realizat în ţara noastră în perioada dintre cele două războaie mondiale, este pentru prima dată investigat în plenitudinea manifestărilor sale definitorii şi a semnificaţiilor sale multiple. Acum cînd avem la îndemînă acest volum datorat Margaretei Andreescu — rezultatul elocvent al preocupărilor pasionate şi al căutărilor îndelungi, harnice, « de teren » — ne întrebăm, desigur surprinşi, cum de a persistat atît timp o astfel de lacună în harta cercetărilor noastre de istoria teatrului. Dacă s-a scris despre activitatea presei, bibliotecilor, cluburilor muncitoreşti, cu real folos, aşa cum atestă însăşi bibliografia volumului, aceeaşi bibliografie indică pînă acum cîteva articole de restrînsă cuprindere privind manifestările scenice ale grupărilor artistice proletare.

Autoarea îşi precizează de la început intenţia de a aduce la lumină activitatea teatrală muncitorească organizată, în anii interbelici, sub conducerea P.C.R., teatrul jucat de muncitori pentru muncitori, din care, îndeosebi, cu o preţuire justificată, spectacolul revoluţionar-agitatoric. După o retrospectivă succintă a modurilor acestuia de afirmare pînă în 1918, materia propriu-zisă a lucrării este compartimentată judicios în cîteva sfere principale revelatorii, de manifestare a teatrului proletar : 1) cel jucat de obicei în cluburi, parcuri etc. ; 2) cel întreprins, în condiţii mai mult decît dificile, în închisori, lagăre ; 3) cel realizat în colectivităţile muncitoreşti ale românilor de peste hotare — împărţire care, ea însăşi, dovedeşte importanţa contribuţiei istoriografice.

Cercetarea s-a efectuat asupra presei şi documentelor de arhivă din numeroase oraşe ale ţării, s-a sprijinit pe unele scrieri anterioare de referinţă, dar mai cu seamă a urmărit şi consemnat zeci de surse orale de informaţie, fundamentale de astă dată pentru reuşita scopului propus. Lucrarea înfăţişează şi discută condiţiile de existenţă, formele de organizare determinate, cu specific naţional (după cum se vede şi prin comparaţia cu cele din alte ţări), relaţiile cu mişcarea teatrală proletară de peste hotare. Astfel, în permanenţă, direct sau indirect, teatrul proletar este privit în raporturile sale cu realitatea social-politică internă şi internaţională, în motivaţia sa ideologică activă, animat fiind de « conştiinţa utilităţii sociale a actului scenic ». Sînt necesare distincţiile — făcute cu grijă şi înţelegere a momentului istoric — care îl despart de obiectivele acelor teatre „populare », « pentru muncitori », vehiculînd în mod oficial concepţia şi interesele culturale ale claselor dominante.

Este firesc ca studiul să fi fost realizat la « confluenţa a două discipline — istoria mişcării muncitoreşti şi istoria teatrului ». Legătura cu lupta şi acţiunile P.C.R., rolul îndrumător şi stimulator al partidului în desfăşurarea acestei activităţi teatrale sînt văzute în continuitatea lor. Se utilizează, mai ales, relatarea istorică dispusă zonal, pentru a se desprinde importanţa factorilor regionali în fixarea caracteristicilor artistice şi organizatorice distincte pe suprafaţa ţării, depinzînd de ambianţa psihosocială, de climatul sociocultural, de « fluxurile artistice » încitatoare, de receptivitatea la nou, sau — pe de altă parte — de aspectele aplicării « sistemului statal coercitiv ». Autoarea susţine cu exemple convingătoare că « dincolo de momentele semnificative ale mişcării muncitoreşti care o direcţionau în ansamblu, în cadrul unei etape mai mari şi independent de valenţele proprii fiecărei grupări, sinuozităţile evoluţiei teatrului proletar, o serie de caracteristici ale lui se cer privite ca rezultînd din impulsul determinant al unor factori specifici » (p. 24). Expunerea se concetrează, într-o primă parte a volumului, asupra unor zone geografice, remarcîndu-le eforturile, încercările tenace, consecinţele lor scenice, însemnătatea şi particularităţile aces-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tora. Astfel, se impune activitatea teatrală proletară din capitală, cu apariţia primelor texte ale unui repertoriu generat de obiective politice concrete (*Dimineaţa albă* de S. Semo, *Bolşevicul* de N. Popescu-Doreanu), diversificarea acesteia prin preocupările lui B. Lebli pentru montarea, dintr-o optică de stringentă actualitate, a unor piese clasice (M. Gorki, G. Hauptmann), ale lui Iosif Ligeti şi Grupei teatrale muncitoreşti (1931—1933) pentru spectacolul agitatoric pe texte compuse în colectiv, punînd în dezbatere publică probleme acute ale vieţii interne şi internaţicale («ziarul viu»), aducînd comentator pe omul de pe stradă («flaşnetarul»). O întinsă şi eficace reţea de formaţii teatrale proletare cuprinde în acei ani întreaga ţară (Valea Prahovei, mari oraşe şi centre muncitoreşti ca : Timişoara, Iaşi, Craiova, Arad, Cluj, Oradea, Braşov, Tîrgu Mureş, Reşiţa, Paşcani, porturi ca Brăila, Galaţi), într-un flux continuu, găsindu-se odată cu preluarea «ştafetei», soluţii organizatorice de revitalizare artistică, prezentîndu-se un repertoriu divers, alcătuit din piese clasice şi moderne româneşti (I.L. Caragiale, G.M. Zamfirescu ş.a.) şi străine, în montare integrală sau fragmentară, texte dramatice scrise anume (*La şcoală* de Aurel Marinescu, *Interior* de I. Popescu-Puţuri, *Ancheta* de Maria Arsene, *Înainte de potop* de Nagy Istvan ş.a.), operete şi piese cu cîntece, tablouri vivante alegorice, numeroase recitări, monologuri, cuplete cu adresă precisă, coruri vorbite.

Istoria manifestărilor teatrale proletare şi istoria mişcării muncitoreşti se corelează cu spor de argumente şi explicaţii. Exemplificarea este de obicei elocventă, consecinţă a unei bune selecţii, de un interes major prin datele inedite oferite şi observaţiile implicate, remarcîndu-se, ca trăsături persistente totodată : utilizarea procedeelor spectaculare în manifestările cotidiene ale luptei de clasă din Banat ; împletirea tradiţiei şi noutăţii în spectacolul proletar moldovean ; relaţia dintre abordarea unor anumite genuri dramatice şi etapa istorică în care se petrece, ca în reprezentaţiile reşiţene ; modificarea de semnificaţie şi accente în funcţie de contextul politic, la diferitele montări cu *Azilul de noapte*.

Un capitol de o deosebită însemnătate ni se pare cel consacrat teatrului «după gratii şi sîrmă ghimpată», inserînd relatări ale celor care l-au realizat în condiţii inumane în închisori (Doftana, Galata, Caransebeş, Mislea, Dumbrăveni) şi lagăre (Vapniarca, Grosolovo).

Într-o privire «de la text la spectacol» — din a doua partea a volumului — autoarea întreprinde o examinare a formelor spectaculare proprii teatrului nostru proletar, «de la recitare la tabloul vivant şi corul vorbit», la care se adaugă cupletul politic, pantomima, procesul literar. spectacolul-lectură, teatrul de umbre, «oglinzile strîmbe», marionetele —ducînd nu o dată la forme combinate, determinate de posibilităţile (nu numai) materiale şi împrejurările în care aveau loc. Explicit sau implicit, ţinîndu-se seamă de toate acestea, apar complexitatea şi varietatea condiţiilor de realizare a spectacolului proletar, şi, totodată, se indică poziţia sa în fenomenul cultural care a fost mişcarea teatrală interbelică. Nu sînt omise nici acele aspecte care dovedesc legătura teatrului proletar cu mişcarea intelectuală progresistă, participarea unor profesionişti (ca G.M. Zamfirescu). Teatrul proletar este considerat în misiunea sa politică şi educativă, limpede sau în curs de clarificare, făcînd parte dintr-o acţiune cultural-artistică cu scop multiplu, cu forme de manifestare conjugate adesea : literare, muzicale, coregrafice, dar şi ştiinţifice, sportive. Suportul teoretic al unor astfel de spectacole este de la început obţinut prin cunoaşterea scrierilor şi ideilor de circulaţie în epocă ale lui Romain Rolland, M. Kerjenţev, Piscator şi este axat pe «imperativul politic cu precizie definit». El se particularizează prin modul de a discuta problemele teatrului proletar în situaţia concretă a muncitorimii din ţara noastră (sarcinile artistice imediate ce-i revin, genurile dramatice şi formulele scenice adecvate pentru eficienţa sa la un moment dat). Ca «prototip organizatoric şi artistic al teatrului proletar» la noi este apreciată Grupa teatrală muncitorească, meritînd o cercetare ulterioară aprofundată, aşa cum merită şi dezvoltările scenice date recitării obişnuite (de B. Lebli, de pildă), continuarea tradiţiei «tabloului vivant» (cu pantomimă alegorică), realizările «corului vorbit» (care părăseşte scena de club şi iese în aer liber, în ambianţa unui colţ de oraş sau pe malul unui rîu, ori izbucneşte, protestînd, într-o sală de tribunal).

Prima carte despre teatrul proletar românesc era o carte de mult necesară. Apariţia sa trebuie consemnată ca o reuşită remarcabilă. Ea va fi, credem, un început stimulator în această direcţie a cercetărilor teatrale, cu atît mai mult cu cît pentru căutările contemporane ale spectacolului politic-agitatoric reaminteşte o fertilă experienţă.

ION CAZABAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VALENTIN SILVESTRU,
Clio şi Melpomena,
Bucureşti, Editura «Eminescu»,
1977, 270 p. («Colecţia «Masca»)

Cartea are două mari secţiuni: *Cum se aude murmurul istoriei în cîntecul scenei* şi *Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană*, diferite ca zone de investigaţie, unite însă prin «prezenţa istoriei trecute şi a celei actuale în universul literaturii dramatice şi al scenei româneşti».

Prima secţiune este constituită la rîndul ei din patru capitole: în *Cuprinsul dramei istorice româneşti* autorul cercetează natura acestei specii dramatice, punctează pregnant etapele ei evolutive, sintetizează, într-o succintă concluzie, semnificaţiile fundamentale; în *Reverberaţii în universalitate* se face o interesantă şi documentată incursiune în literatura universală, cu precădere în cea renascentistă, în care apar figuri de seamă din istoria poporului român. *Literatură şi document* scoate în evidenţă rolul important al documentului istoric în crearea operei dramatice, puterea sa de fascinaţie asupra teatrului contemporan, relaţia dialectică dintre istorie, care «se întîmplă <...> să facă dreptate artei», şi artă, care în anumite împrejurări «face dreptate istoriei». O laborioasă prezentare a dramei istorice, care consemnează cele mai de seamă evenimente (revoluţia de la 1848, Unirea, Independenţa) şi creează, împreună cu alte opere din trecut, tradiţia acestui gen dramatic, strălucit ilustrat azi, constituie obiectul capitolului *Contextualităţi politice*.

Cea de-a doua secţiune cuprinde un studiu de sinteză (*Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană*), concentrată istorie a dramaturgiei originale din ultimul deceniu, care subliniază valoarea şi locul dramaturgiei în contextul literaturii române, în ansamblul ei, oferă o privire cuprinzătoare asupra direcţiilor sale de dezvoltare, asupra originalităţii structurii sale artistice. Cunoaşterea amplă, temeinică, spiritul exigent de selecţie, atitudinea creatoare faţă de fenomenul cercetat pun concludent în lumină valoarea naţională şi universală a literaturii dramatice româneşti. Demonstraţia implică analiză axiologică, sublinierea diversităţii stilistice, opinia criticii, critica criticii. Urmărirea nuanţată, independent de genul dramatic abordat, a trăsăturii dominante a dramaturgiei româneşti din ultimul deceniu, şi anume: legătura trainică, specifică şi semnificativă dintre istorie şi contemporaneitate, şi reliefarea evoluţiei istorice a genurilor oferă autorului baza teoretizării moderne a problemelor tratate.

Operă meticuloasă a istoricului de teatru, investigaţie temerară a unor sfere mai puţin cercetate din creaţia unor scriitori, cei mai mulţi dintre ei cunoscuţi, unii chiar scriitori de frunte ai literaturii noastre, *Piesa uitată* (al doilea capitol al acestei secţiuni) permite o imagine mai cuprinzătoare asupra dramaturgiei româneşti, pune în circulaţie, în unele cazuri, opere de certă valoare: *Muzica de balet* de Felix Aderca, *Dracul* de Mihail Sorbul, *Vrăjitoarele* de Dimitrie Stelaru ş.a.

În capitolul final, *Portrete*, autorul reface, aducînd o contribuţie personală, istoricul unui personaj (Hagi Tudose), realizează portretele unor dramaturgi (Felix Aderca, Molière, Lope de Vega), a unor spectacole (*Năpasta*, *Danton*, *Pasărea Shakespeare*, *Balconul*, *Hamlet*, *Azilul de noapte*, *Lungul drum al zilei către noapte*) şi încheie cu un studiu consacrat actorului «ca astru al galaxiei teatrale». Aceste portrete, care sînt totodată opere de analiză şi de sinteză, izbutesc, atunci cînd este vorba de prezentarea unor personalităţi, să redea viu, în toată complexitatea, *imaginea exactă*, *esenţială* a acestora, universul lor artistic, timbrul şi vibraţia acestui univers, iar cînd se referă la reprezentaţie autorul recompune cu rigoare ştiinţifică, cultură de specialitate, cultură a spectacolului, într-o manieră personală, istoria spectacolului. Pe actor, care dă «cea mai puternică şi vitală strălucire universului nostru teatral», îl raportează, într-o înţelegere modernă, dinamică, «în funcţie absolută numai de un stil contemporan, adică de omul contemporan pe care îl reprezintă — ca apartenenţă sensibilă sau ca gîndire — indiferent de concretul personajului».

Prin ce se defineşte în ansamblul său ultima carte a lui Valentin Silvestru? Printr-o documentare bogată, trecută prin filtrul selectiv al autorului care analizează fenomenul teatral în general în strînsă dependenţă de istorie şi contemporaneitate, iar teatrul contemporan în relaţie semnificativă cu istoria teatrului românesc şi a celui universal, ceea ce asigură caracterul riguros ştiinţific şi universul artistic complex al lucrării, prin analiza aplicată şi capacitatea de a sintetiza trăsăturile definitorii ale artei teatrale, prin discutarea sau rediscutarea conceptelor, prin ţinuta elevat teoretică a argumentelor şi opiniilor. Judecăţile de valoare sînt rezultatul unei creatoare raportări la patru factori, esenţiali pentru o cuprinzătoare înţelegere a domeniului studiat: docu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentul, istoria, perspectiva istorică, viziunea contemporană.

Clio şi Melpomena, această cuprinzătoare lucrare de istorie, teorie şi critică teatrală, surprinde pregnant, dialectic, fenomenul românesc de teatru contemporan, reprezintă o temeinică operă de referinţă pentru istoria acestei discipline artistice.

ANA MARIA POPESCU

AMZA SĂCEANU,

Teatrul şi publicul,

Bucureşti, Editura «Eminescu», 1977, 224 p.

Prin excelenţă artă revelatorie pentru necesitatea internă a individului de a accede la prezenţă socială, la colectivitate, teatrul cuprinde, în manifestările sale nemijlocit faptice, în desfăşurările sale sociale direct cuantificabile, o sinceritate a simbolismului său profund, pe care investigaţia sociologică o poate traduce din limbajul, alteori neutru, al cifrelor. Astfel că, aşa cum o dovedeşte cartea la care ne referim aici, probleme majore pe care le pune dialectica internă a structurilor estetice ale teatrului, cum ar fi, de pildă, cea a «supravieţuirii» sale în contextul accelerărilor culturale produse de civilizaţia contemporană, au un corespondent decisiv în comportamentul social al acestei arte. Evidenţele sociale ale teatrului nu sînt însă semnificative în sine şi de aceea, în analiza sociologică, «alegerea grupului de metode şi tehnici are o influenţă decisivă asupra rezultatelor obţinute» (p. 11). Exprimîndu-se în toată suprafaţa lucrării, natura metodologiei folosite este detaliată de autor, pornind de la principiul sociologic conform căruia «a explica metoda înseamnă a lămuri, în acelaşi timp, şi obiectul de cercetat» (p. 14), într-un prim capitol. Sînt indicate aici «studiul datelor statistice», «studiul documentelor», «interviurile repetate, individuale sau colective», «observaţia coparticipantă», «cercetarea comparativă», metoda «filtrului total» etc. Exemplificînd, ca atribut de prim interes pentru perspectiva sociologică, natura politică a teatrului prin analiza retrospectivă a unor spectacole semnificative pentru ultimii ani, autorul indică o relaţie necesară între eficienţa politică a teatrului şi «sinceritatea absolută a discursului dramatic» (p. 39), precum şi faţă de orientarea către actualitate, căci «a comenta evenimentele după ce timpul le-a „amendat" şi clasificat acuză de multe ori o inexplicabilă lipsă de răspundere faţă de societate» (p. 38).

Un parametru decisiv pentru calculul funcţiei sociale a teatrului este repertoriul, calificat ca reprezentant al «ideologiei» teatrului (p. 54). Complexitatea relaţiei între creaţie şi receptare pe care o resimte problema repertoriului conduce la concluzia că «a spune că repertoriul nu este altceva decît emanaţia politicii culturale, iar publicul este doar rezultat al ambelor este un exemplu tipic de reducţionism în analiza fenomenelor sociale» (p. 63). Politica culturală presupune «impactul publicului asupra repertoriului» (p. 63), iar «direcţionarea de principiu nu contrazice, dimpotrivă, obligă, socotim noi, ca fiecare teatru să-şi realizeze un profil al său, o personalitate proprie» (p. 69). Traducînd limbajul cifrelor care, în domeniul repertoriului, arată pentru perioada 1964—1975 un raport de 49,5%—50,5% între piesa românească şi piesa străină, în timp ce în domeniul receptării, în aceeaşi perioadă «din 60 de succese, 29 aparţin <...> dramaturgiei româneşti» (vezi p. 45 şi 183), autorul indică preferinţa calitativă a publicului pentru dramaturgia autohtonă, ţinînd seama de ponderea repertorială a acestei dramaturgii şi de faptul că «în dramaturgia străină selecţia operează într-un teritoriu mult mai vast» (p. 183). În interiorul dramaturgiei româneşti preferinţele publicului vizează comedia, fapt care — fiind explicabil prin capacitatea acestui gen de a exprima «atitudinea critică faţă de o serie de manifestări existente în universul socio-uman» (p. 67) — nu trebuie privit ca «o expresie a minimei rezistenţe» (p. 67). În interiorul structurilor teatrale, reacţia publicului trebuie văzută dintr-o perspectivă complexă. Accesibilitatea, de pildă, nu este o calitate intrinsecă a operei teatrale, ci este un raport între ea şi public (p. 197), iar astăzi, în momentul în care publicul este tot mai mult implicat în procesul creaţiei teatrale, problema gradului în care «calitatea perceperii depinde de oferta culturală a instituţiei teatrale» (p. 195) devine mai semnificativă. Determinat din exterior, teatrul suportă astăzi o raportare la natura fondului aperceptiv pe care îl generează mijloacele de comunicare în masă şi existenţa unor coordonate care îi sînt paralele : cinematograful, radioul, televiziunea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În raportarea la aceste vecinătăţi s-a pus în ultimul timp chiar problema «supravieţuirii» teatrului, pe care autorul o reia din perspectiva obiectivă a unor numeroase date sociologice. Concluzia care se impune este aceea că, nu numai că teatrul nu este pus în discuţie de celelalte arte, ci, printr-o confirmare a teoriei «expunerii cumulative» (vezi p. 115), creşterea interesului pentru un anumit domeniu al culturii, pentru o anumită formă de mass-media este urmată de amplificarea proporţională a deschiderii către totalitatea contextului cultural, deci şi către teatru. În consens cu această solidaritate a domeniilor culturale, şi în contextul unor consideraţii asupra determinărilor sociale ale teatrului (determinări demografice, urbanistice, economice etc.), autorul propune, de pildă, construirea în noile cartiere ale capitalei, deficitare sub raportul instituţiilor de cultură, a unor «minicomplexe culturale.» Complexitatea determinărilor sociale este amplu înregistrată în volum, pornind, de pildă, de la preţul biletelor pînă la preferinţa, în raport cu teatrul, faţă de excursia de sfîrşit de săptămînă, pe care o indică diverse anchete. O determinare fundamentală este, de asemenea, aceea care derivă din însăşi structura publicului. Astfel prezenţa majoră în această structură o reprezintă categoria «celor aflaţi în plin proces instructiv-educativ», care, în cazul Bucureştiului, are o pondere de 2,6 ori mai mare decît cea pe care o deţine în structura demografică (p. 200). Iar o anchetă care a vizat un număr de 133 720 de subiecţi a relevat, pentru o anumită perioadă, o distribuţie semnificativă a publicului diferenţiat în categorii (elevi, studenţi, muncitori, intelectuali etc.) în raport cu profilul teatrelor bucureştene.

Derivate astfel, prin generalizare teoretică, dintr-un mare număr de date de observaţie, semnificaţiile acestei lucrări oferă o perspectivă sociologică profundă, cu deschidere practică asupra vieţii teatrale româneşti.

CLIO MĂNESCU

Mitul antic elen şi dramaturgia contemporană,

Bucureşti, Editura «Univers», 1977, 256 p.

Cotidiana îndepărtare a miturilor în istorie produce, printre altele, un spaţiu gol, care într-o anumită perspectivă nu este decît iluzoriu şi care este cu preferinţă ocupat de spiritul comparatist aflat în căutarea taxonomică a unor rămăşiţe. Detectarea acestora sub formă de similarităţi tematice poate constitui chiar o preocupare avantajoasă, jocul suprafeţelor lingvistice ale textelor culturale oferindu-se uneori ca surogat al unei continuităţi de esenţă. Există însă o tanscendenţă ireductibilă a conţinutului real al epocilor culturale revolute care le face, într-un anume sens, neinteligibile — de pildă în sensul acelei dificultăţi care «constă în faptul că ele [arta şi epopeea greacă *n.n.*] ne procură încă şi astăzi o desfătare artistică...» (Karl Marx, *Contribuţii la critica economiei politice*, Bucureşti, Edit. politică, 1960, p. 256). Relaţia noastră cu acest obiect cultural arhaic care este mitul constă deci în a pune în paranteză realitatea sa originară şi în a o defini întotdeauna în funcţie de conturul său exterior. Un fenomen asemănător se întîmplă în cartea de care ne ocupăm aici: impresia de ansamblu pe care ea o degajă este aceea a unei retrageri succesive de la locul premiselor pe care le impune obiectul ei. Aceasta este totuşi o traiectorie normală în raport cu natura relaţiei teatru-mit care constă într-o perpetuă estompare a conţinutului real, sau doar presupus, al mitului.

Spre deosebire însă de o carte publicată anterior, pe o tematică aproape identică (*Teatru şi mit*, de Maria Vodă Căpuşan), cartea scrisă de Clio Mănescu ia act de faptul că teatrul — şi cu atît mai mult teatrul contemporan — nu se poate raporta la semnificaţia mitului decît prin medierea tragediei antice greceşti. Şi tocmai pentru a se menţine în spaţiul acestei constatări fundamentale, autoarea încearcă, într-o bună parte a cărţii, să evoce imaginea nemediată a mitului pentru a evidenţia, din jocul tematic al reflectării acestei imagini în teatru, structura şi natura semnificaţiilor care au rezistat acestui transport între mit şi teatru. Sprijinindu-se însă numai pe aceste semnificaţii transportabile, discursul întreprins în carte suportă o dublă limitare: mai întîi aceea că, în lipsa unei aprofundări a raportării la realitatea mitului şi la mecanismul epistemologic prin care semnificaţiile sale emerg către teatru, mitul apare doar ca o sumă tematică. Iar apoi, aceea că, din cauza selectării semnificaţiilor «mitice» din perspectiva pertinenţei lor teatrale, acestea apar relativ sepa-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rate de realitatea mitului și funcționează, în pasajele în care se fac referiri la dramaturgia contemporană, după logica obișnuită a unei analize de text, fără a aminti de faptul că ele «sar» din literalitatea textului pentru a avea, în ipoteza în care se admite relația lor cu mitul, o implicație intertextuală. Există însă o oarecare corespondență între o structură tematică și mecanismul epistemologic prin care ea se constituie. Dacă acceptăm că ea poate lua forma unei identități între aspectul tematic și cel cognitiv, atunci putem considera că, în cîteva pasaje, autoarea întreprinde o analiză a procesului de trecere de la structurile cognitive, presupuse de mit, la cele ale teatrului. Astfel, în forma sa pură, «mitul originar reprezintă un mod de instalare a omului în real...», este «realitate trăită» (p. 17), iar în varianta sa estetică mitul produce o «distanțare a individului atît de realitate, de viață, cît și de mit» (p. 30). Evocarea acestui proces care destramă identitatea dintre real și imaginar, oferind individului o disociere între propria sa identitate și producțiile culturale ale colectivității, nu constituie însă o explicație a fenomenului cognitiv care relaționează teatrul și mitul (conștiința acestor stări de fapte fiind exprimată explicit chiar în textul respectivelor fenomene culturale), ci doar o descriere a acestuia.

Tot astfel pentru a aduce în discuție fenomenul reapariției, cu mari discontinuități, a influenței mitului în diverse epoci istorice și în special în cea contemporană, autoarea construiește un mic model explicativ bazat pe ideea unei «dialectici a structurilor mitice» în cadrul a doi poli: «constanța și varietatea». Opțiunea diverselor epoci culturale pentru tematica mitologică este văzută ca efect al unei afinități estetice între «epoca de elaborare și cea de receptare» (p. 51) și al caracterului «de universalitate al situațiilor cuprinse de mit...» (p. 68). Dar, credem, această universalitate nu poate fi atinsă numai printr-o reluare tematică, ea rămînînd, în literalitatea situațiilor sale, definitiv izolată în epoca apariției ei. Explicația furnizată de similaritatea estetică ar trebui revizuită în sensul ideii că această similaritate poate fi numai aparentă, racordarea la modelul mitic fiind întotdeauna făcută de pe o poziție intențională în care simpla imagine mitică funcționează după alte principii estetice decît acelea după care a fost inițial constituită. Mai realistă pare a fi explicația după care repunerea în circulație a unor teme mitice depinde și de structura specifică a spectacolului dramatic, în sensul în care pot constata «unele asemănări între viața socială și practica teatrală, care pot determina într-o oarecare măsură tematica literaturii dramatice» (p. 53). Am putea presupune deci că structura implicită a teatralității, care condensează practici ale inconștientului, ar avea, în societățile actuale, o funcție similară cu aceea prin care miturile realizau o gîndire colectivă. Pe aceeași direcție ar putea fi interpretată și o altă afirmație pe care autoarea o face după ce găsește în criza valorică a societății occidentale o motivare a «apelului la mit» al dramaturgiei contemporane: «dacă mitul nu mai aparține sferei lumii înconjurătoare, dramele mitice din literatura veacului nostru dobîndesc vitalitatea tocmai prin legătura lor cu realitatea, cu problemele existenței contemporane» (p. 79). Inițiala identitate a mitului cu realul este exploatată — ar afirma ipoteza noastră — pentru a obține, prin tematica mitică, care poartă în sine sensul acelei identități primare, o mai mare apropiere imaginară față de însăși realitatea zilelor noastre. Solidaritatea dintre tragic și mit — pe care o realizează tragedia antică greacă prin structura sa dramatică — este văzută de autoare ca urmînd o dezvoltare complexă în varianta în care ea este preluată în dramaturgia contemporană. Astfel, în vreme ce tragicul se transformă din categorie estetică în «tragic existențial» (p. 117), posibilitatea sa de apariție devine invers proporțională cu gradul de păstrare a temei mitice. În același timp însă mitul apare ca „fiind mai rezistent în fața pericolului unor anulări decît structura dramatică» (p. 242). Putem extrage din aceste două constatări, expuse în volum în zone diferite, o implicație care ar putea să arate că în dramaturgia contemporană tragicul și mitul se distanțează de structura estetică a tragediei antice grecești deși, contradictoriu, sursa imediată a influențelor mitice este, pentru aceeași dramaturgie, chiar tragedia antică.

Cartea își dezvoltă exemplificările concrete în decursul a trei capitole consacrate modului în care au fost preluate influențele mitice în texte scrise de Sartre, Anouilh, Giraudoux, O'Neill, Radu Stanca etc. Natura analizei se desprinde însă — poate dintr-o accelerare a procesului de estompare de care vorbeam la început — de perspectiva generală a studiului, rătăcindu-se în labirintul clasic al analizei de text.

GEORGE CHIRIȚĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AUREL CURTUI
« *Hamlet* » *în România*
București, Editura «Minerva», 1977, 280 p.

O nouă teză românească de doctorat asupra lui Shakespeare, iată un fenomen care trebuie să ne bucure, dar să ne și invite la meditație (chiar dacă teza, din păcate, a fost publicată, din necesități editoriale, cu unele prescurtări).

Negreșit că, fie mai întîi prin versiuni intermediare în alte limbi, fie mai tîrziu, prin consultarea originalului însuși, întîlnirea cu opera lui Shakespeare și cu drama sa capitală *Hamlet* a însemnat pentru cultura românească un imens cîștig, prin contactul fertilizator cu una din marile culmi «for all seasons» ale fenomenului literar universal. *Preliminariile* autorului caută să precizeze tocmai această problemă. În capitolul întîi, *Receptarea operei shakespeariene în cultura română*, după o schiță a evoluției atitudinii față de Shakespeare în cultura universală, autorul trece la primele ecouri ale operei sale la noi, la început prin mijlocirea celor ce o citiseră, cel mai adesea în traduceri germane și franceze, iar apoi și prin mijlocirea scenei. Autorul ne arată deosebita prețuire pe care au avut-o în secolul al XIX-lea față de Shakespeare scriitori și oameni de cultură români de seamă ca G. Barițiu, I.E. Rădulescu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, Ion Ghica, M. Eminescu, B.P. Hasdeu, N. Filimon, I.L. Caragiale, Al. Odobescu, I.Slavici, T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, A. Davila, precum și eminenți actori care au jucat în piesele sale ca M. Pascaly, Gr. Manolescu, M. Millo. Etapa următoare a fost marcată în secolul al XX-lea de contribuțiile unor figuri culturale și literare prestigioase ca N.Iorga. E. Lovinescu, M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, Camil Petrescu,I. Botez, T. Vianu, Al. Philippide. Este însă regretabil că, aici precum și mai departe (ne referim la ultimul capitol), autorul pare să fi ignorat complet răsunetul deosebit al operei lui Shakespeare în general și al lui Hamlet în special în opera poetică și eseistică a marelui poet și gînditor Lucian Blaga și că abia menționează numele unui alt mare poet, adînc «împătimit» și el de măreția lui Shakespeare, ca Ion Barbu. El întîrzie în schimb prea mult asupra ecourilor shakespeariene mai curînd «sentimentale», oarecum de suprafață și mult prea «transfigurate» pe alocuri din opera lui Tudor Arghezi, al cărui *Hamlet* sună în fond adesea parodic și nici pe departe atît de «aprofundator» pe cît i se pare autorului, căci Tudor Arghezi nu-și «shakespearizează» poezia, ci, tocmai dimpotrivă, «romanizează» în sensul truculenței ce-l caracterizează opera shakespeariană. La fel, poemele de inspirație «hamletiană» ale lui Victor Eftimiu sună retoric, grandilocvent, deci de un shakesperism adesea exterior. Nu mai vorbim de încă o omitere regretabilă a unui alt poet de seamă, care a știut și a putut să fie într-adevăr shakespearean în sensul cel mai înalt al cuvîntului, Vasile Voiculescu.

Capitolul II, «*Hamlet în românește*», se ocupă pe larg și cu multă competență de traducerile capodoperei shakespeariene în limba română. Fără să neglijeze nici primele versiuni românești ale lui *Hamlet*, adesea imperfecte și făcute după intermediare germane și franceze, dar aureolate de gloria pionieratului, ale unor I. Barac, D.P. Economu, Gr. Manolescu, autorul se oprește mai mult aupra celor încercate după original și pe marginea lor emite considerații personale, adesea extrem de interesante, care poate ar merita să fie dezbătute și separat, asupra particularităților atît de specifice stilului și limbajului lui Shakespeare. Traducerile prezentate aparțin lui: A. Stern (în general foarte atent analizată, cu toate plusurile și minusurile ei), V. Anestin și V. Demetrius (ambele just caracterizate ca «slăbuțe»); C. Popescu-Azuga (expediată poate prea rapid, deși nu este lipsită de oarecare merite); Șt. O. Iosif (parțială, cuprinzînd doar celebrul monolog «To be or not to be», dar excelent realizată, după autor, apreciere la care subscriem); Dragoș Protopopescu (repusă în drepturile și meritele ei, față de atitudinea minimalizatoare față de ea a regretatului prof. Vladimir Streinu, care îi supralicitase carențele, omițîndu-i în schimb multe din calități); Maria Banuș (ni se par exagerate elogiile deosebite aduse de A. Curtui acestei versiuni adesea prozaice, lipsite de înaltul suflu autentic shakespearian, cu inadvertențe, pe care, călcîndu-și parcă pe inimă, și autorul le recunoaște în parte); Ștefan Runcu (nelipsită de merite, deși inegală pe alocuri), Leon Levițchi și Dan Duțescu (excelentă, poate cea mai apropiată de originalul englez, în spirit); Vladimir Streinu (iarăși foarte bună în general, dar prea puțin analizată de autor, care a preferat aici să dea glas unor fraze apologetice excesive, de care versiunea, date fiind meritele ei incontestabile, nu avea nevoie. Am propune în schimb un subiect de meditat: un fragment din «To be or not to

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

be », anume «There's the respect/That makes calamity of so long life » să fie oare chiar atît de fidel redat de regretatul prof. Vladimir Streinu prin «De-aici vine blestemul/că poate fi atît de lungă viața » sau nu cumva sensul exact este de fapt acela că «Aici stă pricina/Ce face ca necazul o viață atît de lungă s-aibă? »); Ion Vinea (excelentă și ea, dar privită parcă cu prea mare distanțare critică de autor, deși după părerea noastră se apropie mai mult de originalul englez pe calea «adevărului poetic » decît cea precedentă).

Capitolul III, *Hamlet în critica românească*, constituie, credem, centrul de greutate al cărții. După o nouă schițare a receptării lui *Hamlet* în conștiința critică universală, sînt puși mai întîi la contribuție M. Eminescu, I. L. Caragiale, A. Davila, State Dragomir, L. Rebreanu, V. Eftimiu, G. Topârceanu, Camil Petrescu bineînțeles în raport cu importanța contribuției aduse de fiecare. În secțiunea următoare, conscarată urmăririi «criticii sistematice » românești shakespeariene, în curs de constituire, sînt prezentate opiniile lui T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Zaharia, C. Moldoveanu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, M. Dragomirescu iarăși cu caracterizări în general de mare pertinență.

În următoarele secțiuni, însă, modul istoric-cronologic de prezentare este parțial abandonat în favoarea unuia ținînd de structura piesei *Hamlet* (vizînd adică tipologia și conflictul dramatic). Desigur motivul este de luat în seamă, totuși el duce, pe de altă parte, la repetări și la amestecări de opinii critice pe care mai sobrul criteriu istorizant, folosit mai înainte, le evitase. Considerăm aici ca foarte importantă și pertinentă aprecierea autorului că — spre deosebire de critica modernă occidentală, atrasă mai ales de unele aspecte în fond minore sau pornind adesea de la unele idei apriorice (a «pesimismului fundamental », a așa-zisei necesități a analizei strict psihanalitice a piesei *Hamlet*, a demenței eroului titular etc.) — critica română, mai sfioasă, dar cu opinii adesea de mai mare prospețime, tocmai din această cauză, va reuși «să cerceteze amplu complexitatea eroului tragic shakespearean », sub o serie de aspecte esențiale. În prezentarea-dezbatere care urmează sînt astfel puse în lumină puncte de vedere datorate lui N. Iorga, T. Vianu, I. Botez, R. Teodorescu, A. Voinescu, Al. Dima, D. Nanu, B. Fundoianu, D. Protopopescu, P. Comarnescu, P. Constantinescu și, de ce să n-o spunem, lui A. Curtui însuși, adesea foarte atrăgătoare, care îl arată pe autor ca fiind el însuși un exeget pătrunzător al multiplelor probleme ridicate de cazul Hamlet. Totuși, și aici izbește omiterea unor exegeți nelipsiți de însemnătate, cum ar fi de pildă H. Acterian.

În ultima secțiune, înmănunchind «tendințele contemporane », găsim puncte de vedere aparținînd lui T. Vianu, O. Drimba, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Al. Philippide, M. Gheorghiu, A. Cartianu, M. Bogdan, L. Levițchi, I. Zamfirescu, Al. Duțu, Vl. Streinu, D. Grigorescu; aici însă îl regăsim mai puțin pe exegetul A. Curtui, cît mai curînd pe eruditul dintr-însul.

Despre ultimul capitol, *Ecouri literare hamletiene în literatura română*, am amintit anterior. Dacă influențele rodnice shakespeariene sînt pe drept și competent urmărite la Hasdeu, Eminescu, Caragiale, Delavrancea sau Camil Petrescu (la acesta însă prea succint), în schimb menționarea lui Samson Bodnărescu ni se pare total superfluă, ba chiar în bună parte și cea a lui Bolintineanu.

Dar trecerea în revistă a poeziilor românești inspirate direct din *Hamlet* este în genere binevenită. Succesiunea numelor, fie ilustre, fie obscure, ale celor ce au clădit versuri proprii avînd ca punct de plecare tragedia *Hamlet*, situațiile și eroii ei este impresionantă: E. Gruber, D. Zamfirescu, D. Nanu, Mia Frollo, G. Bacovia, M. Codreanu, H. Furtună, D. Anghel și Șt.O. Iosif (sub faimosul lor pseudonim colectiv A. Mirea), Al. Philippide, M. R. Paraschivescu, V. Eftimiu, T. Arghezi, A. Păunescu, R. Cîrneci, chiar dacă mai pot fi adăugate și alte nume și chiar dacă, așa cum am arătat, aprecierile autorului pentru unii poeți sînt ditirambice. Dar, așa cum spune autorul însuși în acele «considerații finale », «o lucrare cum este cea de față, cu inevitabile omisiuni, poate fi cricînd îmbunătățită și întregită ». Astfel, am sugera neapărat și introducerea unui capitol analitic privind felul cum a fost interpretat și regizat pe scenă *Hamlet* la noi, în decursul timpului, căci referințele, atîtea cîte sînt, dar mai mult sau mai puțin fortuite, în acest sens, din celelalte capitole nu pot compensa această lacună, decît în prea mică măsură.

Prin seriozitatea și competența ei adesea deosebite, prin informarea adesea extrem de scrupuloasă, prin pasiunea și forța analitică adesea impresionante, lucrarea de doctorat *«Hamlet» în România* de Aurel Curtui, deși nu este scutită de unele lipsuri, totuși se înscrie ca o lucrare de referință în exegeza shakespeariană română.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Hronicul muzicii românești
vol. IV, București, Editura muzicală, 1976, 582 p.

Hronicul muzicii românești de Octavian Lazăr Cosma, această lucrare monumentală din domeniul muzicologiei românești, își continuă apariția cu volumul al IV-lea, distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor.

Acest ultim volum aduce în discuție primele lucrări reprezentative din muzica noastră cultă, pe care autorul o situează pe un loc nelipsit de merit în contextul universal al celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea.

Perioada pe care o acoperă, denumită de autor «romantism», este delimitată pe baza asocierii unui an cu profunde rezonanțe social-politice, 1859, deci cel al Unirii, cu cel al primei audiții a primei lucrări cu număr de opus a lui George Enescu, *Poema română*, 1898. Am mai arătat anterior, în recenzia la volumele II și III ale *Hronicului*, că o astfel de asociere a două date cu semnificație și rezonanță din domenii diferite apare oarecum hibridă, deci nesugerînd un criteriu consecvent fie istorico-social, fie cultural-muzical. La fel delimitarea romantismului muzical românesc ca existent numai între anii 1859 și 1898, fie el și oarecum «întîrziat» ca apariție, pare a fi inexactă; de fapt aici avem de-a face cu cea de-a doua fază a acestui romantism, prima fiind evident denumită anterior de autor «preromantism»; romantismul muzical românesc, cu specificul său, se sincronizează și el în timp și spațiu cu cel european. Dar dincolo de această observație de ordin exclusiv metodologic, trebuie spus că volumul al IV-lea al *Hronicului* reprezintă, din foarte multe puncte de vedere, o adevărată încununare a muncii depuse de autor pînă acum.

Divizat în două mari părți, *Geneza școlii muzicale* (prezentarea în epocă a aspectelor estetice, spectacular-concertistice, muzicologice și folcloristice) și *Creația muzicală* (cu analiza raportului național-universal și a diverselor lucrări muzicale — vocale, instrumentale, simfonice, muzical-teatrale — produse în acel timp, cu justă insistență asupra celor mai reprezentative opusuri), și întregit cu o *Cronologie a istoriei muzicii în România*, cu o *Bibliografie* și cu un *Index de nume*, masivul volum impune încă și mai mult decît cele precedente, prin bogăția, acuratețea și deosebita competență, atît analitică, cît și informativă a autorului. Relevant în acest sens este *Argumentul pentru periodizare* (p. 31—35) cu o foarte justă înțelegere a curentelor muzicale universale și a felului cum s-au reflectat ele în muzica românească (chiar dacă nu putem întru totul fi de acord cu periodizarea propusă sau cu afirmarea existenței așa-zisului «impresionism românesc»).

Trebuie de asemenea menționată justa și nuanțata clarificare, ce revine în repetate rînduri (la p. 114—115, 123—124, 335 și urm., p. 341 și urm., etc.), a raporturilor complexe dintre G. Dima și G. Musicescu — aici Octavian Lazăr Cosma demonstrează argumentat și convingător netemeinicia unui punct de vedere predominant anterior, conform căruia, în polemica dintre cei doi corifei înaintași, Musicescu ar fi avut integral dreptate, iar Dima ar fi exprimat doar păreri cu nuanță «academizantă». Autorul arată că, în ultimă instanță, opiniile celor doi mari înaintași asupra muzicii populare românești și a integrării și utilizării ei creatoare în cadrul muzicii culte nu sînt chiar atît de «divergente» cum au putut părea la un moment dat, ci, dimpotrivă, sînt chiar «convergente» în multe privințe și se completează reciproc în fond. Acuzațiile lui G. Dima aduse lui G. Musicescu se refereau concret la unele aspecte discutabile ale felului cum se prezentase corul mitropolitan din Iași condus de Musicescu la Brașov, și nu la meritele incontestabile ale acestuia; la rîndul său, Musicescu a interpretat într-un mod nelipsit de subiectivism reproșurile lui Dima, crezînd a găsi în ele efectul «clasicismului și germanismului» din formația de muzician a lui Dima și atribuindu-i acestuia părerea, neconfirmată de documentele existente, după care cîntecele populare românești ar fi doar «... muzică moțănească». Adevărul reiese clar din aprecierea lui Octavian Lazăr Cosma — pe care o considerăm de importanță *finalizatoare* pentru întreaga problemă în ceea ce privește «deosebirea» dintre Musicescu și Dima, aceasta fiind de natură «*conceptuală*» întrucît «Musicescu prelucrează folclorul, în timp ce Dima îl distilează. Primul îl folosește intact, fixîndu-i toate compartimentele — melodie, ritm, armonie, metru, formă; al doilea îl ia ca fundal național integrîndu-l stilului armonic-polifonic, servindu-se de procedeele tehnice cele mai avansate» (p. 345).

O altă asemenea apreciere foarte justă și nuanțat argumentată a autorului vizează unele «păreri» exprimate de specialiști din alte domenii care, aventurîndu-se fără o informare prealabilă corespunzătoare pe tărîmul muzicii, ajung să formuleze idei cel puțin discutabile, dacă nu chiar eronate. De pildă, criticul literar și gazetarul M. N. Rusu ajunsese astfel să-i obiecteze autorului faptul că în volumul al III-lea al *Hronicului* acesta nu ar fi acordat importanța cuvenită compozițiilor lui D. G. Florescu < ! ! >. Unei asemenea obiecții nu i se putea răspunde, evident, decît așa cum a făcut-o Octavian Lazăr

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cosma : « Prețuind fiecare contribuție la patrimoniul artei noastre sonore, sîntem obligați să stabilim și o ierarhizare a valorilor în cadrul căreia D.G. Florescu nu poate aspira la un loc mai semeț, compunînd doar cîteva piese miniaturale » (p. 368, nota 13) și, adăugăm noi, de valoare și importanță mineră cu excepția, și ea relativă, a superpopularității de « șlagăr » pe care și-a cîștigat-o romanța sa *Steluța*.

Considerăm prețioasă sincronizarea începuturilor școlii naționale române cu celelalte astfel de școli din Europa (p. 327—328).

De asemenea nu putem să nu relevăm caracterizările și analizele cu totul remarcabile, uneori chiar magistrale, consacrate de autor creațiilor muzicale ale unor înaintași, prezentate pînă acum de multe ori fugitiv și estompat în alte lucrări, care sînt situate aici în adevărata lor lumină. În acest sens sînt de menționat neapărat analizele armonizărilor de folclor ale lui Musicescu, ale madrigalelor corale, liedurilor, ale cîntecelor funebre și a baladei *Mama lui Ștefan cel Mare* de Dima, a baladei *Altarul mănăstirii Putna* de Porumbescu și a operetei *Crai nou* de Porumbescu, ale *Rapsodiilor române* de Zd. Lubicz-Skibowski, ale *Cvartetelor de coarde* și ale *Concertelor pentru violoncel* de C. Dimitrescu, ale *Simfoniei* și ale *Uverturii naționale* de G. Stephănescu, ale oratoriului *Mănăstirea Argeșului* și a uverturii *Ștefan cel Mare* de I. Mureșianu (aici relevăm și semnalarea de către autor a utilizării într-o formă esențializată a melodiei « *Pe o stîncă neagră* » de Flechtenmacher, de către I. Mureșianu, spre deosebire de unele citate muzicale comentate din unele lucrări muzicologice mai vechi, citate care reproduceau doar tema, fără însă să o și identifice ca atare) și ale operelor lui Caudella : *Olteanca* și *Fata răzeșului*, *Dorman* și mai cu seamă cea a operei naționale *Petru Rareș* (cu precizarea că laitmotivul « răsăritului de soare » nu se aude de la bun început în partida vocală a lui Petru (tenor), ci în cea a lui Marin (bas), după cum arată dealtfel și citatul muzical utilizat de autor (p. 529) — abia mai tîrziu se va auzi într-adevăr și în partida vocală a lui Petru). De asemenea, conțin referințe și observații adesea subtile aprecierile de ordin istoric și metodologic-muzicologic (p. 35 și urm., p. 131 și urm. — cu privire la opera italiană etc.). De asemenea nu trebuie să uităm foarte frumoasa și documentata prezentare analitică a lui D. G. Kiriac ca « promotor al noii metode de cercetare a melosului popular » (p. 286—292), ca precursor nemijlocit al tezelor și concepțiilor etnomuzicologiei de azi. Din păcate, însă, unii cercetători de folclor s-au folosit mai mult sau mai puțin de roadele muncii lui Kiriac, fără preocuparea de a întregi și publica materialele lăsate de el. În acest context, faptul de a analiza moștenirea etnomuzicologică a lui Kiriac pe baza materialelor publicate de Titus Moisescu și semnalate anterior și de Dan Smîntînescu reprezintă o contribuție de aleasă semnificație din partea lui Octavian Lazăr Cosma, făcîndu-ne să sperăm că, așa cum Petre Brâncuși a realizat importanta lucrare *George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești*, se va concepe și o lucrare « *D. G. Kiriac și metoda etnomuzicologică nescrisă de culegere a melosului popular românesc* », prin asamblarea și întregirea fondurilor de manuscrise Kiriac despre folclor (fie de teoretizare, fie de culegeri) existente la bibliotecile Uniunii Compozitorilor, Institutului de studii dialectologice și etnologice și la Arhivele Statului.

Nu putem epuiza desigur, în succinta prezentare de față, bogatul material informativ și analitic din această sinteză de referință a istoriei muzicii românești. Totuși, un material atît de bogat nu poate fi lipsit și de unele comenatarii de amănunt pe care le vom face în continuare, pe parcursul lecturii. Acestea nu vizează laturile esențiale, de « rezistență » ale lucrării, ci iarăși, ca și la volumele precedente, unele lucruri mărunte rămase « neplivite » la ultima revizuire a autorului. Astfel, una dintre cele mai importante aflate în discuție (p. 10—11, 25—26, 318—322, 327 ș.a.), problema încă nesoluționată complet a raportului dintre muzica cultă și folclor, precum și a diverselor straturi existente în folclor. Fără a intra acum mai adînc în cercetarea acestei foarte dificile și spinoase probleme, vom spune numai că trebuia, poate, într-o măsură mai mare, avută în vedere situația particulară a dezvoltării muzicii populare românești. Ajunsă mai tîrziu la contactul cu muzica occidentală, muzica populară română s-a diferențiat mult mai tîrziu și mai puțin tranșant în folclor țărănesc și folclor orășenesc, în comparație, de pildă, cu muzica populară maghiară, deci opinii enunțate uneori prea răspicat ale autorului cu privire la deosebirile dintre cele două genuri de folclor poate ar fi meritat să fi fost pe alocuri mai explicitate.

În legătură cu renumita pianistă română (din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sprijinitoare entuziastă a lui George Enescu la începutul carierei sale), Alexandra-Elena Bibescu, născută Costache-Epureanu, constatăm perpetuarea unei neînțelegeri (apărută inițial într-un articol al unui alt muzicolog, articol publicat cîndva într-un periodic de popularizare) : anume, atît în carte, cît și în indexul de trimiteri, se face o deosebire netă între cele două nume de familie ale pianistei, deși ele desemnează de fapt una și aceeași persoană ; nu mai vorbim și de faptul că Alexandra-Elena Bibescu ar fi meritat, desigur, și o prezentare mai puțin fugitivă în volum, date fiind deosebitele ei merite de interpretă, recunoscute ca atare nu numai de lumea muzicală din țară, ci și de cea din Paris.

De asemenea, nu este clar de ce este situat printre « compozitorii străini care au savurat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzica populară introducînd-o în creații proprii » și Anton Sequens (1865—1938), deoarece acesta (ca și Flechtenmacher, Caudella, Wiest și alții de origine străină) totuși s-a încadrat complet printre compozitorii români și a activat, în cea mai importantă parte a carierei sale, în calitate de compozitor român și de dirijor al Reuniunii române de muzică și cîntări din Caransebeș între 1888 și 1938, anul morții sale (a se vedea în acest sens, de pildă, și Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Edit. muzicală, 1970, p. 396—397, unde se dă și o listă a lucrărilor lui Sequens, listă din care rezultă situarea sa totală în contextul muzical românesc). Referitor la polemica lui C.M. Cordoneanu și O. Pursch cu Emil Kolberg (p. 29), vom adăuga că deși Carl Flesch, renumitul pedagog de mai tîrziu al viorii, s-a apărat atunci de acuzația lui Cordoneanu și Pursch, prin care el ar fi fost acela care l-ar fi îndemnat pe Kolberg la penibilul și nejustificatul său atac împotriva muzicii românești, totuși atitudinea sa ulterioară manifestată în *Memoriile* sale, privitoare la muzica românească în general și la George Enescu în special, va fi tot una de rea credință. Acest fapt pare să confirme mai curînd decît să infirme acuzația amintită, arătînd o stranie și penibilă stăruință a lui Flesch în optica sa subiectivă, făcîndu-l să apară într-o lumină în cel mai bun caz îndoielnică în ce privește probitatea sa de om și de artist, fără a mai vorbi și de îngustimea vederilor sale în această privință, așa cum a arătat în diverse împrejurări și prof. George Manoliu.

În legătură cu opiniile criticului semnînd cu pseudonimul « R » în *Românul* din 1874 (p. 23), vom adăuga o eroare a acestuia rămasă nedepistată în carte, anume că deși criticul în cauză considera « tereremul'' drept « ... nemțesc », termenul în cauză aparține de fapt muzicii bizantine, desemnînd atît în cîntece, cît și în exprimare o « umplutură » silabică necesară în cazurile cînd textul era prea redus, iar melodia prea amplă.

Este apoi adevărat că Eduard Hübsch și Louis Wiest au secondat de multe ori orchestra filarmonică a lui Wachmann, dar, ținînd seama de poziția pe care și-o cîștigaseră în epocă, ne vine greu să fim de acord cu situarea atît de categorică a lor printre « soliștii autohtoni <... > recrutați din rîndul orchestranților » (p. 79). În momentul alcătuirii orchestrei, Wiest era deja un reputat dirijor, compozitor, solist-concertist și profesor, iar Eduard Hübsch era și el cunoscut tot în calitate de solist-concertist la vioară și de dirijor de fanfară (avea ulterior să devină și inspector general al tuturor muzicilor militare române). Revenind la Wiest, observăm că el este citat ca solist de ... pian și nu de vioară. Să fi fost vorba de L. Wiest jr.? În orice caz *Indexul de nume* indică referirea ca vizîndu-l pe L. Wiest-tatăl.

Poate af fi fost cazul să se corecteze un titlu eronat, desigur preluat din presa timpului, titlu aparținînd unei piese cîntate de Elise Circa — căci acel așa-zis *Junkee Doodl* (sic !) este evident lucrarea lui Henri Vieuxtemps, *Capriciul burlesc pentru vioară și pian Op. 17* în formă de temă cu variațiuni pe celebra melodie americană *Yankee Doodle* (p. 85).

Observăm că numele uneia dintre cele mai celebre « grădini cu muzică » ale timpului nu este « Racșa », ci « Rașca », aceasta fiind forma corectă a numelui dat de publicul român proprietarului localului, nume pe care acesta l-a adoptat, apoi, în locul celui originar, ceh, de « Hrtska », mai greu de pronunțat (p. 85—86 și urm). Ne surprinde atribuirea (preluată desigur *tale quale* din presa vremii) a piesei *Casta Diva* lui ... Donizetti, cînd este știut că este vorba de o faimoasă arie din opera *Norma*, care însă a fost compusă de Bellini (p. 93).

Tot la p. 93, precum și în *Index*, constatăm perpetuarea ortografierii « Talberg », deși semnalasem în recenzia anterioară că forma corectă a numelui acestuia, pe atunci un celebru pianist, era totuși « Thalberg ». La p. 99 și în *Index* găsim menționat un compozitor de cvartete « Anslow »; or numele corect este Onslow și el aparține unui prolific și merituos autor franco-englez de cvartete și cvintete, care și-a avut și el un moment de notorietate pe la mijlocul secolului trecut.

În aceeași ordine de idei, semnalăm că se indică în calitate de autor al operei italiene *Jone*, M. < ! > Petrella (p. 134, 136 și *Index*), or numele corect este E<nrico> Petrella; la fel, numele a doi frați compozitori italieni, autori ai operei bufe *Crispino e la Comare* (Doctorul și moartea), este dat (p. 133 și în *Index*) sub forma Ricco, cînd numele corect al lor este de fapt Luigi și Federico (nu Frederico !) Ricci; surprinzător, la p. 168 numele lor apare ortografiat corect (Ricci este menționat separat în *Index*, înainte de « Ricco » !).

Absența lui Wagner din repertoriul trupelor italiene de operă din epocă nu ni se pare chiar atît de neașteptată și de condamnabilă cum o consideră autorul (p. 139), întrucît în epocă personalitatea eminentului compozitor german suscita foarte aprinse controverse, iar valoarea sa, dealtfel incontestabilă, avea să se impună definitiv în conștiința publicului abia în ultimii ani ai secolului al XIX-lea; pe de altă parte, se știe că pentru executarea capodoperelor wagneriene sînt necesari cîntăreți cu voci de excepție și de formație artistică serioasă și, care, deci, nu puteau fi întîlniți printre cîntăreții italieni de atunci, cunoscători în primul rînd ai belcanto-ului tradițional.

La p. 141 avem din nou o frază cu înțeles neclar: « În 1862, opera *Maddalena* de Al. Zisso, *Mihai Eroul* de I. Sulzer, nejucată dar viza < ! > trupa italiană ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ni se par puţin cam excesive calificativele de « mediocră » şi de « oarecare » acordate operei, nu de prim rang, dar totuşi de un nivel foarte onorabil, *Linda di Chamounix* de Donizetti, cu care şi-a început spectacolele trupa română de operă condusă de George Stephănescu (p. 149—150).

Tot în privinţa ortografierii : la p. 167 şi urm. găsim « Souppé » în loc de « Suppé », la p. 169 numele corect ortografiat al eroului titular al unei celebre operete de Offenbach este *Choufleuri* şi nu *Sufleri* (probabil aşa apărea pe afiş).

Constatăm perpetuarea unei atitudini oscilante, cînd de condamnare excesivă, cînd de oarecare îngăduinţă faţă de « românirea » cîntărilor de cult de către ieromonahul Macarie şi A. Pann (p. 179—185), atitudine cu care ne-am mai întîlnit şi în volumele precedente şi care ar fi fost cazul, după cum arătam şi anterior, să fi fost întrucîtva explicată.

În legătură cu Oprea Dumitrescu (care a semnat şi Oprea Demetrescu) semnalăm că activitatea acestuia (p. 186) a fost mai mare decît cea descrisă în carte ; la cele două titluri menţionate putîndu-se adăuga *Melodii române, italiene şi arabe* (împreună cu D.C. Cristescu), Bucureşti, 1860, *Mîngîietorul comun. Paraclisele I şi II*, Bucureşti, 1863 şi alte două reeditări îmbogăţite ale *Antologiei* din 1873, datînd din 1885 şi, respectiv, 1903.

Nu ne apare limpede de ce anume este « interesant » că Dr. Nicolae Popu îl preferă ca autor de muzică de cult pe vienezul Randbartinger ⟨lui Regensberger⟩ ca autor al unei liturghii pentru românii lui Musicescu deoarece în compoziţiile lui « ... este un aglomeratu de acorde, fără a afla una din melodiile bisericeşti » (p. 191). În primul rînd la cine se referă în citatul dat Nicolae Popu, la Musicescu ori la unul dintre cei doi compozitori germani ? În al doilea rînd, Nicolae Popu se pronunţă în favoarea « melodiilor bisericeşti » sau a « aglomeratului de acorde » ? Mărturisim că ne vine destul de greu să ne dăm seama.

În orice caz, în ce priveşte muzica de cult constatăm o foarte bună cunoaştere a ei, cu excelente analize şi aprecieri la Miculi, Porumbescu, Dima şi Musicescu. Salutînd relevarea (la p. 194 şi 206), pe urmele lui George Breazul, a utilizării încă din 1884 în revista *Doina* a termenului de « Musico-logi » (fotocopie p. 207) pentru criticii muzicali, ne surprinde însă neincluderea, fie şi « avant la lettre », printre ei a primilor noştri « muzicologi », chiar neintitulaţi ca atare, pentru că activitatea lor, ca şi cea a urmaşilor lor, după cum se arată şi în carte, prezintă o certă continuitate. Apoi, chiar dacă N. Filimon, de pildă, este în general destul de complet prezentat, totuşi articolul său de căpetenie, *Lăutarii noştri şi compoziţiunile lor*, adevărat testament muzicologic şi etnomuzicologic (ca să utilizăm doi termeni în acea vreme încă nefolosiţi în teorie, dar care acoperă noţiuni deja în bună practică şi pe atunci) al renumitului romancier, folclorist şi critic, ar fi meritat o discuţie mai amplă, căci îmbucătăţirea personalităţii sale în trei « tranşe », situate la mare distanţă una de alta (una în vol. III, iar celelalte în vol. IV, de faţă, la p. 22 şi la p. 218) nu este în orice caz de natură a pune în lumină de o manieră cu adevărat probantă ideile şi părerile de multe ori remarcabile exprimate de N. Filimon acolo, cum a arătat dealtfel şi Gh. Ciobanu[1].

Vedem că întrebarea pusă de Musicescu în 1886 în legătură cu faptul dacă melodiile populare urmau să fie transcrise « ritmat sau nu » i se pare autorului « superfluă, deşi n-ar fi exclus ca să fi avut un anumit sens pe atunci » (p. 275). Trebuie însă precizat că Musicescu avea aici perfectă dreptate, că întrebarea sa nu era deloc « ... superfluă » şi că avea mult sens şi « pe atunci », şi chiar mai tîrziu. Ritmul melodiilor populare, fie el giusto-silabic, fie aksak, ridică probleme foarte complexe şi astăzi, probleme legate nu numai de transcriere, ci şi de clasificare, iar soluţia adoptată pe atunci de Vulpian, de pildă, — de a-l « înghesui » pentru mai multă comoditate în cadrul măsurilor occidentale — a dus la o denaturare masivă în culegerile sale atît a melodiilor, cît şi specificului lor, deformarea aceasta ritmică fiind una dintre principalele cauze care fac azi culegerea sa deficitară sub raport ştiinţific şi artistic. « Cu excepţia melodiilor de dans, ritmul este la majoritatea pieselor pur şi simplu stîlcit. Îndeosebi baladele, cîntecele haiduceşti şi doinele sînt aproape de neexecutat »[2]. E oarecum surprinzător faptul că un cercetător de rara competenţă şi capacitate a lui O.L. Cosma nu ia în seamă această problemă, menţionînd doar în treacăt acompaniamentul « adecvat ritmic chiar variat » ! (p. 281) al pieselor din colecţia Vulpian, deşi la un moment dat sesizează, dar numai fugitiv, că la acelaşi acompaniament « ritmul este convenţional, nespecific » (p. 282). Se spune despre lăutarul Gh. A. Dinicu, şi despre culegerile sale armonizate în stilul lui Vulpian, că « norocul ⟨său...⟩ a fost că George Enescu a avut caietele sale şi unele melodii le-a fructificat în compoziţiile primei perioade, îndeosebi în cele două rapsodii » (p. 283). Fapt este, însă, că o confruntare atentă a temelor din *Poema română*, din *Fantezia română* şi din cele două *Rapsodii române*, cu melodii din diversele culegeri ale

[1] Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974, p. 238—239.
[2] *Ibidem*, p. 245.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

secolului al XIX-lea, atestă că George Enescu nu a utilizat numai melodiile din culegerea lui Dinicu, ci și pe cele ale lui Wachmann-tatăl și Miculi și, desigur, și pe cele ale lui Berdescu și Vulpian; autorul trebuia să le menționeze; dovada o avem de pildă în forma și armonizarea lui *Am un leu...*, unde Enescu se apropie complet de Wachmann-tatăl sau în turnura melodică și maniera de tratare a lui *Pe o stîncă neagră*, unde Enescu adoptă și aprofundează. soluțiile armonice și de tempo ale lui Miculi. Deci nu este cazul să supraestimăm, pe baza unor afirmații anterioare, insuficient verificate documentar, rolul jucat, dealtfel foarte modest ca merit, a colecției lui Dinicu, în elaborarea lucrărilor enesciene menționate.

Printre muzicieni români care ar fi făcut studii la Petersburg, alături de Musicescu este menționat și... D.G. Kiriac (p. 304—305); cum nu a existat nici o informație în acest sens și cum însuși autorul îl arată apoi pe Kiriac — așa cum este de fapt just — ca făcîndu-și studiile muzicale superioare la Paris, credem că este vorba de o scăpare de natură tipografică.

În legătură cu posibilele influențe externe, mai ales în perioada informativ-formativă a muzicii românești moderne tratată în volum, considerăm perfect îndreptățită teza lui Octavian Lazăr Cosma, conform căreia în ceea ce avem mai bun în muzica românească «nu am asimilat o cultură muzicală, ci ne-am păstrat o anumită *neutralitate* (*subl. n.*). luînd numai ce era valoros, de pretutindeni» (p. 305); totuși după cum vom vedea mai departe, mai sînt poate necesare anumite accentuări în plus și în acest sens asupra raportului «național-universal».

După părerea noastră nu ni se pare tocmai exactă afirmația că estetica lui Debussy ar fi dat «un puternic impuls mișcării noastre muzicale din secolul al XX-lea» (p. 315); se impune reconsiderarea întregii probleme a așa-zisului «impresionism românesc», problemă bazată la rîndul său pe o «impresie» mai veche a unor alți muzicologi, și care nu rezistă însă nici la o cît de restrînsă analiză comparată, fie ea structurală sau modală.

Dacă sîntem de acord cu afirmația că în «partiturile ⟨românești⟩ cu rezonanțe universale ⟨...⟩ totul ⟨...⟩ putea căpăta rezonanțe ideatice românești» (p. 316), ceea ce exprimă de fapt înaltul postulat al necesității însușirii *spiritului*, deci *substanței* folclorului, totuși ne nedumerește continuarea: «fără antrenarea folclorului», căci «un compozitor poate fi național și dacă nu recurge la atributele folclorului». Credem că aici autorul a avut în vedere adoptarea pur exterioară, decorativ-ilustrativă, de *circumstanță* a unor întorsături folcloristice de suprafață.

De asemenea, nu ne apare clară o formulare de tipul «*impuritatea* genurilor folclorice» la care ar fi apelat C. Porumbescu în cunoscuta sa baladă (p. 319); dealtfel termenii de «impur» și de «impuritate» revin pe tot parcursul lucrării, ca, de exemplu, cu privire la substanța folclorică orășenească și de occidentalizarea muzicii socotite și ele tot «impure» (p. 325, 417, 434 ș.a.). Cum însă, în alte locuri (p. 25—26), li se aduc laude tocmai unor asemenea «impurități», se impune aici și e necesară clarificarea aprecierilor. Credem că «folclorul românesc nu trebuie „mutat", ci „mulat" conform tiparelor noi» (p. 324).

Încă de la începutul lucrării, cînd stabilea periodizarea, autorul acordă în general o atenție deosebită datelor istorice importante și consecințelor lor pe plan muzical, după cum am văzut; totuși, în mod surprinzător, momentul 1877, al Războiului de Independență, care a generat o sumedenie de creații muzicale aparținînd tuturor genurilor, unele mai reușite, altele mai slabe, este însă sumar menționat (la p. 331—333 și 400); poate că un subcapitol, mai analitic și mai puțin enumerativ, n-ar fi fost de prisos aci.

Există fraze ca: «intervalul de terță mare (?) descendent ⟨...⟩, fără să fie un procedeu original (?) sau atribuit muzicii românești, va deveni în creația lui Enescu o formulă extrem de frecventă și de caracteristică»; lucrurile sînt puțin diferite căci «original» și «caracteristic muzicii românești» este chiar intervalul de terță descendentă, însă mică, și tocmai el, intervalul de terță mică descendentă, va deveni o formulă atît de proprie lui Enescu (rolul intervalului amintit în muzica populară românească a fost precizat încă de George Breazul [3]). În legătură cu creația lui G. Dima (p. 373), se pune problema specificului național. Constatăm că deși, ca mai întotdeauna, intuiția și finețea deosebite ale lui Octavian Lazăr Cosma îl pun imediat «pe drumul cel bun», totuși în schimb o formulare nu cu totul fericită pe alocuri poate genera unele neînțelegeri. Anume, la compozitorii noștri de valoare «spiritualitatea românească se imprimă în forme muzicale mai mult sau mai puțin direct, oricum de așa natură încît este sesizată de străini. Probabil acest fenomen rezultă firesc. Obișnuiți cu muzica populară, atunci cînd ascultăm o lucrare autohtonă, dorim o doză importantă de elemente caracteristice, deși acestea pot fi într-o cantitate abia perceptibilă ⟨...⟩ o infimă doză de atribute muzicale naționale».

[3] În studiul *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 41—42; cf. Constantin Stihi-Boos, *Contributions de Constantin Brăiloiu (1893—1958) et de George Georgescu-Breazul (1887—1960) a l'étude des modes musicaux populaires*, in *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome X, 1973, nº 1, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aici este vorba într-adevăr de *spiritul* și nu de *litera* muzicii noastre populare, lucru foarte just intuit de autor; însă constatăm că apoi se dă preferință *cantității* și mai puțin *calității* intrinseci a atributelor muzicale naționale, deși tocmai această calitate a lor este esențială! Abuzul cantitativ de elemente naționale poate duce și a și dus adesea doar la o muzică superficial ilustrativă, dar *nesemnificativă* în ultimă instanță, în vreme ce pătrunderea într-o lucrare prin infuzare și impregnare neostentativă, dar cu atît mai profundă și mai impresionantă, a elementelor naționale și a « spiritualității » lor, poate duce și a și dus de multe ori la obținerea unor creații de valoare superioară, ba chiar și la capodopere. Deci nu atît cantitativ, cît mai ales *calitativ* trebuie să conteze « doza de atribute muzicale naționale » dintr-o lucrare cu adevărat reprezentativă pentru muzica noastră.

Am menționat că foarte multe analize sînt excelente; constatăm însă și în privința unor lucrări de real merit și importanță că sînt expediate rapid sau nu sînt apreciate la justa valoare, printre care *Ce te legeni codrule?* de Gh. Scheletti, pe versuri de M. Eminescu (p. 371), creațiile lui Tudor Flondor, balada *Sentinela* de Ed. Caudella, pe versuri de V. Alecsandri (omisă complet, din păcate, din lucrare), *Balada* de C. Porumbescu (p. 401—402), *Dansul țărănesc* de C. Dimitrescu (p. 402), *Simfonia a IV-a « de școală », în mi bemol major* de Enescu (omisă și ea complet din lucrare, deși este de departe cea mai bună simfonie enesciană, fără număr de opus, și prevestește direct multe dintre procedeele maturității marelui compozitor); uneori, la creațiile cu program, se subliniază prea mult pretextul acestui program, deși în ultimă instanță contează cu prioritate valoarea strict muzicală a lucrărilor (la Stephănescu sau de pildă Mureșianu cu o puțin cam exagerată subliniere a importanței unei miniaturi pianistice ca *Cimpoiul)*.

La p. 405 este cam surprinzătoare afirmația cà lui Ciprian Porumbescu « talentul nu i-a fost dublat de meșteșug » (!!). « Meșteșug », dimpotrivă, constatăm că a avut el, și încă destul de mare, însă așa cum spune apoi și autorul, corectîndu-se, pe aceeași pagină, « personalitatea lui C. Porumbescu atît de promițătoare, ⟨s—⟩ a vestejit înainte de a ajunge la deplina înflorire », ceea ce este cu totul altă idee, la care subscriem și noi.

Ca și la volumele precedente, toate aceste sesizări nu privesc deosebitele merite de fond ale volumului al IV-lea al *Hronicului muzicii românești*, ci doar chestiuni de amănunt, ce pot fi ușor corectate la o nouă reeditare care, ca și în cazul celorlalte volume, se va impune stringent în curînd, dată fiind înalta valoare și însemnătate a lucrării.

Este cazul să subliniem capacitatea deosebită de analiză, erudiția și informația deosebită, a autorului, cît și calitatea exemplificărilor iconografice și muzicale, care nu fac decît să întregească acest adevărat monument de muncă științifică pentru propășirea muzicii și muzicologiei românești.

C. STIHI-BOOS

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU
Drumuri — Destine — Climate,

Bucureşti, Editura «Meridiane», 1977, 432 p. + ilustrații

Drumuri — destine — climate, de D.I. Suchianu și Constantin Popescu, se intitulează cel de-al patrulea volum dintr-o serie inițiată cu ani în urmă și care a mai consemnat, în ordinea apariției: *Filme de neuitat*, *Metamorfoze cinematografice* și *Shakespeare pe ecran*. Noul opus se situează, ca și precedentele, pe linia verificată a ceea ce autorii înșiși numesc « o încercare inedită de a alcătui o istorie a cinematografului prin analiza detaliată a unor filme memorabile, de fapt o antologie afectivă ⟨...⟩ din comorile artei a șaptea ». Dezideratul se traduce de astă dată în practică prin publicarea celui mai masiv dintre volumele ciclului menționat (432 pagini), ce cuprinde comentarii la un număr de peste 50 de filme aparținînd unor foarte diferite categorii și specii, școli și epoci cinematografice.

Deosebirea față de trecut nu este însă numai de ordin cantitativ. Dacă în cărțile lor anterioare, D.I. Suchianu și Constantin Popescu (individualități distincte, ale căror nume au început să fie asociate tot mai des de către numeroși cinefili grație tocmai serialului *Filme de neuitat)* își precizaseră cu destulă fermitate obiectul studiului lor (genuri cinematografice, ecranizări celebre, filme shakespeariene), în *Drumuri — destine — climate* opțiunea este mai puțin categorică.

Reluînd cunoscuta teorie a « unităților de frumusețe » elaborată de D.I. Suchianu cu mai bine de patru decenii în urmă, cei doi autori își afirmă în preambulul lucrării intenția de a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

selecta și prezenta filmele după criterii în măsură a alcătui « un fel de cod al eticii și esteticii cinematografice ». Astfel, ni se spune, « pornind de la ideile cuprinse în chiar titlul cărții de față, filmele au fost grupate în capitole alcătuite nu după genuri, ci după acele unghiuri de privire noi, adică după anumite teme bine precizate ». După opinia semnatarilor, aceste « teme bine precizate » se întrepătrund organic cu « cele trei principale noțiuni vizînd : *Căutările unor procedee* artistice originale, a unui stil nou de structură narativă ; *originalitatea portretistică a personajelor*, zugrăvirea unor caractere omenești atît de ferme, de obstinate, încît să ia forma ineluctabilă a destinului ; *originalitatea ambianței* în care se desfășoară acțiunea » (ș.a.).

Considerațiile estetice de mai sus s-au concretizat în capitole cu titluri incitante *(Anevoiosul drum al puterii și dreptății, Virulența satirei, Fantasticul social și individual, Alte feluri de iubire, Războiul, generator de drame, Mai mult decît o poveste polițistă, Optimismul disperării* ș.a.) în care și-au găsit fără dificultate locul analizele unor pelicule extrem de deosebite din toate punctele de vedere. Astfel, de la *Delir*, film ce marchează apogeul carierei mute a Gretei Garbo, pînă la sovieticul *Olesia*, realizat în 1972 de Boris Ivcenko, în *Drumuri — destine — climate*, cititorul interesat poate afla atît aprecieri critice, cît și referințe factologice bogate și utile privitoare la unele din operele cinematografice considerate reprezentative ale ecranului mondial din ultimele patru decenii. Printre acestea se numără cîteva piese de antologie ale cinematecilor de pretutindeni *(Timpuri noi*, Charles Chaplin, 1936 ; *Doctor Jekyll și Mister Hyde*, Rouben Mamulian, 1932 ; *Suflete în ceață*, Marcel Carné, 1938 ; *Al treilea om*, Carol Reed, Orson Welles, 1948 ; *Andrei Rubliov*, Andrei Tarkovski, 1969), dar și suficiente pelicule de o valoare artistică sensibil mai scăzută.

Așa cum ne-au obișnuit în anterioarele lor lucrări de aceeași factură, cei doi autori și-au împărțit și acum atribuțiile ; D.I. Suchianu ne-a readus în memorie unele din mai vechile sau mai recentele sale cronici scrise cu inconfundabila-i vervă stilistică, în timp ce Constantin Popescu alcătuiește cu probitate și conștiinciozitate « dosarele » filmelor supuse discuției. Dar, pe lîngă indiscutabile calități analitice (observația vizează exclusiv acele paragrafe la care au lucrat *ambii* autori și nu pe celelalte, destul de numeroase în economia lucrării, unde s-a renunțat la contribuția lui D.I. Suchianu, Constantin Popescu încercînd să suplinească această absență prin « hipertrofierea » respectivelor dosare), *Drumuri — destine — climate* se prezintă ca o carte mai puțin împlinită din punct de vedere al sintezei. Deși aproape fiecare paragraf în parte conține pasaje prețioase cu reale calități de subtilitate a exegezei ca și a informației, în ansamblul lor filmele analizate nu se constituie într-un tot, nu formează laolaltă acel dorit «studiu aparte de *istorie* ⟨ *subl. n.*⟩ a cinematografului ». Compusă din fragmente de sine stătătoare unite între ele doar prin intermediul unor destul de fragile liante tematice, ultima apariție editorială din ciclul *Filme de neuitat* se înfățișează cititorilor nu atît ca o carte de istorie a celei de a șaptea arte (fie aceasta și «afectivă », ci mai mult ca o culegere originală de eseuri, însoțite de fișe filmografice comentate.

Și « *last, but not least* », o observație privitoare la filmul românesc. Am fi dorit ca într-o lucrare atît de amplă să fi aflat mai multe pagini consacrate producției cinematografice autohtone. Or, la un număr de peste 50 de pelicule menționate, doar un procent de circa 8 %, respectiv doar patru filme *(Setea, Puterea și Adevărul, Trecătoarele iubiri* și *Drum în penumbră)* sînt românești. Acestea, împreună cu *Pădurea spînzuraților, Mihai Viteazul, Scurtă istorie, Mofturi 1900, Ciulinii Bărăganului* și *Tinerețe fără bătrînețe*, analizate în cărțile anterioare, rămîn singurele reprezentante ale cinematografiei noastre în ciclul *Filme de neuitat*. Ni se pare destul de puțin, nu numai pentru filmul românesc care a adunat la activul său, îndeosebi în ultimii ani, destule realizări demne de atenție, ci și pentru autorii înșiși, pentru acea parte din marile lor calități analitice și stilistice rămasă nevalorificată din lipsă de obiect. Fără îndoială, că cei doi exigenți filmologi, și mai cu seamă D.I. Suchianu, știu că și filme precum *O noapte furtunoasă, Duminică la ora 6, Nunta de piatră, Răscoala, Reconstituirea, Filip cel bun, Mere roșii, Felix și Otilia, Cursa, Tănase Scatiu* (și lista e departe de a fi completă) conțin, chiar dacă nu totdeauna în cantitatea dorită, acele revelatoare « momente de emoție, de frumusețe și adevăr, adesea scurte ca niște explozii, dar prelungite apoi ca o avalanșă, ca un nesfîrșit ecou în mintea și în inima spectatorului ». Și e neîndoios că într-una din așteptatele lor cărți viitoare, D.I. Suchianu și Constantin Popescu se vor opri cu precădere asupra unor atari « momente ».

OLTEEA VASILESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

MARGARETA ANDREESCU, *Teatrul proletar din România*, Bucureşti, Edit. « Meridiane », 1977, 224 p.

N. BARBU, *Momente din istoria teatrului românesc*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 372 p. (Colecţia «Masca »).

VIRGIL BRĂDĂŢEANU, *Viziune şi univers în noua dramaturgie românească*, Bucureşti, Edit. «Cartea Românească », 1977, 406 p.

ION COCORA, *Privitor ca la teatru*, vol. II, Cluj-Napoca, Edit. «Dacia », 1977, 304 p.

PETRU COMARNESCU, *Scrieri despre teatru*, Iaşi, Edit. «Junimea », 1977, 210 p.

AUREL CURTUI *«Hamlet » în România*, Bucureşti Edit. «Minerva », 1977, 280 p.

P. EVERAC, *Teatru pentru amatori*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 312 p.

Festivalul naţional «Cîntarea României » — Teatrul; piese într-un act, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 778 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *Istorii dramatice*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 176 p. (Colecţia «Rampa »).

MIRCEA RADU IACOBAN, *Reduta şi şoarecii*, Iaşi, Edit. «Junimea », 1977, 344 p.

CLIO MĂNESCU, *Mitul antic elen şi dramaturgia contemporană*, Bucureşti, Edit. «Univers » 1977, 256 p.

THEODOR MĂNESCU, *Excursia*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 96 p. (Colecţia «Rampa»)

MANU NEDEIANU, *Cinci decenii sub luminile rampei*, Craiova, Ed. «Scrisul românesc », 1977, 208 p.

V.I.POPA, *Mic îndreptar de teatru*, ediţie îngrijită, cronologie, note, comentarii şi postfaţă de Virgil Petrovici, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 392 p. (Colecţia «Masca »).

AMZA SĂCEANU, *Teatrul şi publicul*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 224 p.

VALESTIN SILVESTRU, *Clio şi Melpomena*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 260 p. (Colecţia «Masca »).

DAN TĂRCHILĂ, *Trei piese istorice*, Iaşi, Edit. «Junimea », 1977, 260 p.

LEONIDA TEODORESCU, *Evadarea*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977, 72 p. (Colecţia «Rampa »)

MIRCEA TOMUŞ, *Opera lui I.L. Caragiale*, vol. I, Bucureşti, Edit. «Minerva », 1977, 432 p. (Coleţia «Universitas »).

TUDOR VIANU, *Scrieri despre teatru*, Bucureşti, Edit. «Eminescu », 1977. 416 p.

AL. VOITIN, *Procesul Horia*, Bucureşti, Edit. Eminescu » », 1977, 160 p. (Colecţia «Rampa »).

MUZICĂ

ALFRED ALESSANDRESCU, *Scrieri alese*. Îngrijire de ediţie şi studiu introductiv de Ileana Raţiu, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 312 p.

BÉLA BARTÓK, *Scrisori*, vol. I—II. Ediţie îngrijită şi adnotată de Ferenc László. Prefaţă de Zeno Vancea. Trad. textelor : Gemma Zinveliu, Bucureşti, Edit. «Kriterion », 1976—1977, 295 p. (I); 268 p. (II).

WILHELM G. BERGER, *Muzica simfonică contemporană*, Ghid (1950—1970), vol. V, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 304 p.

GEORGE BREAZUL, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. IV, ediţie îngrijită de Gheorghe Firca, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 416 p.

CORNELIU BUESCU, *Restituiri muzicale : Carol Miculi şi Tudor Flondor*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 184 p.

DANIELA CARAMAN-FOTEA, FLORIAN LUNGU, *Disco. Ghid-rock*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 256 p.

EUGENIA CERNEA, *Melodii de joc din Dobrogea*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 184 p.

GHEORGHE CIOBANU, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume*. Introducere în limbile română şi engleză, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 268 p. (Colecţia Izvoare ale muzicii omâneşti », vol. I).

ELISABETA DOLINESCU, *Compozitorul Constantin Dimitrescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 218 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VASILE HERMAN, *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 164 p.

GEORGE MARCU, *Folclor muzical aromân*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 208 p.

MARTA PALADI, *Florica Musicescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 120 p.

ADRIANA PETCU-MOLDOVAN, *Eminescu şi liedul românesc*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 112 p.

GEORGE SBÂRCEA, *Oraşele muzicii*, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 224 p.

Studii de muzicologie, vol. XIII, Bucureşti, Edit. muzicală, 1977, 280 p.

CINEMATOGRAFIE

NAPOLEON TOMA IANCU, *Dicţionarul actorilor de film*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică şi enciclopedică, 1977, 426 p.

ROMULUS RUSAN, *La început n-a fost cuvîntul*, eseuri despre arta şi autorii filmului, Bucureşti, Edit. «Meridiane», 1977, 222 p.

D.I. SUCHIANU, C. POPESCU, *Drumuri, destine, climate*, ciclul «Filme de neuitat», vol. IV, Bucureşti, Edit. «Meridiane», 1977, 432 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, **Tezaurul de la Pietroasa**, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ. Studii arheologice de RADU HARHOIU și GH. DIACONU, 1976, 1 080 p., 24 pl., 88 lei.

BARBU BREZIANU, **Brâncuși în România**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.

Enesciana, I, La personnalité artistique de Georges Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes Georges Enesco, Bucarest, 19 septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.

MACARIE IEROMONAHUL, **Opere**, vol. I., **Theoreticon**, ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. fasc., 6 pl., 31 lei.

Muzica și publicul, coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.

Actes du VIIe Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIe International Congress of Aesthetics, Bucarest, 28 Août — 2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1 027 p., 28 lei; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.

GRIGORE SMEU, **Relația socio-autonom în artă**, 1976, 152 p., 6,25 lei.

ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub red.), **Arta și literatura în slujba independenței naționale**, 1977, 239 p., 28 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
REVISTA DE FILOZOFIE
REVISTA DE PSIHOLOGIE
REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE
REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ȘI ARHEOLOGIE
DACIA. RÉVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 25, P. 1—214. BUCUREȘTI, 1978

c. 463
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Informația», București

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25